Il Tolomeo

e-ISSN 2499-5975



Vol. 23
Dicembre | December | Décembre 2021

Edizioni
Ca'Foscari

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo

Rivista di studi postcoloniali
A Postcolonial Studies Journal
Journal d’études postcoloniales

Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca’ Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/il-tolomeo/

Il Tolomeo

Rivista di studi postcoloniali | A Postcolonial Studies Journal | Journal d'études postcoloniales

Rivista annuale | Annual journal | Revue annuelle

Direzione e redazione | Head office | Siège Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 1405, 30123 Venezia | tolomeo@unive.it

Editore | Publisher | Éditeur Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Advisory Board of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Il Tolomeo e-ISSN 2499-5975
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Sommario | Table of contents | Résumé

TESTI CREATIVI | CREATIVE WORKS | CRÉATIONS

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/il-tolomeo/2021/1/
DOI http://doi.org/10.30687/Tol/2499-5975/2021/23



RECENSIONI | REVIEWS | COMPTES RENDUS

NECROLOGI | OBITUARIES | NÉCROLOGIES

BIO-BIBLIOGRAFIE | BIO-BIBLIOGRAPHIES | BIO-BIBLIOGRAPHIES

Testi Creativi | Creative Works | Créations

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Écrire en relation
Lectio magistralis

Patrick Chamoiseau
Università di Parma, Italia

Monsieur le Recteur,

Mesdames et Messieurs, en vos titres et qualités,

Vers l'âge de douze ans, j'ai commencé à écrire des poèmes. À cette époque, j'étais animé par les affres d'une conscience juvénile anticolonialiste et par une célébration orgueilleuse de ma peau noire que nourrissait l'esthétique rebelle du mouvement poétique de la Négritude. Mon écriture avait d'abord été émue par les classiques scolaires européens, puis elle avait voulu s'en écarter. Pour ce faire, elle s'était installée, même embourbée, dans le sillon de la rhétorique du poète Aimé Césaire. Dans mes premiers poèmes, tout comme dans les petites histoires que je griffonnais sur des bouts de papier, gisaient deux grands absents : la langue créole et son imaginaire. Ces absents (dont l'origine se situait dans les plantations esclavagistes mises en œuvre dès le XVII[e] siècle dans les Amériques) étaient la langue et l'imaginaire de la culture populaire de mon pays, la Martinique. Ils constituaient donc une partie fondatrice de moi-même. À l'intérieur de mon 'moi littéraire', de ce que je pensais être véritablement 'moi', la langue créole s'était vue refoulée. Elle avait fini par demeurer

Discours prononcé à l'occasion de la remise de la *Laurea ad honorem* à Patrick Chamoiseau le 30 septembre 2021 à l'Université de Parme.



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-01-05
Published 2021-12-20

Open access



Citation Chamoiseau, P. (2021). "Écrire en relation. Lectio magistralis". *Il Tolomeo*, 23, 11-24.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/001

muette dans tout ce que pouvaient élaborer mes imaginations. Dans la société coloniale où je vivais, cette langue se voyait dominée, dévalorisée, menacée dans son existence même. C'est donc plus par une insidieuse aliénation que par un acte de conscience ou de volonté, que, de ce côté-ci de la domination occidentale, je m'étais agrippé à l'autre langue de mon univers, celle qui m'était assénée par l'école, langue solaire, impériale, dominante, et qui était la langue française. Avant d'être celle de Racine ou de Molière, c'était la langue des découvreurs, des colons, des maîtres esclavagistes, de ceux qui faisaient l'Histoire, qui établissaient les modalités de la connaissance, fixaient les normes du vrai et du beau, et racontaient le monde depuis les cimes de leur agressive solitude. Elle resplendissait des absolus protéiformes de la conquête et de la domination coloniales.

Écrire n'est déjà pas facile pour un jeune écrivant. Écrire dans une langue dominante en pays colonial installe le désir d'écriture littéraire dans une tragédie. Même dans un contexte de paix et d'harmonie, une langue n'est jamais innocente, elle transporte un imaginaire, donc une construction fictionnelle qui nous permet d'agir sur la réalité. Dans le contexte colonial archaïque qui était le mien à cette époque, elle devient carrément castratrice, redoutable, à l'instar de ces prédateurs qui l'avaient érigée en étendard de leur supériorité. L'utilisation naïve que j'en faisais, n'écartait pas seulement ma langue matricielle, la langue créole, elle contraignait l'ensemble de ma perception de moi-même et du monde. Ma façon mimétiquement césairienne d'aborder l'écriture de cette langue (sans le talent sublimant de Césaire), me fermait non seulement à moi-même mais à la complexité du monde qui, autour de moi, se voyait déstructuré-restructuré par les luttes et victoires apparentes de la décolonisation, mais surtout par les progrès foudroyants et encore invisibles de la globalisation capitaliste. Mon écriture était donc pour ainsi dire 'naufragée' dans le lit de la langue française quand je découvris celle de Glissant. Cela se produisit par cette épiphanie que fut pour moi la lecture de son roman *Malemort* (1975).

Ce fut pour ainsi dire un 'choc', à la fois générique et génésique, qui allait m'ouvrir à l'œuvre de cet autre grand poète. Je m'installais alors dans ce qui allait devenir « mon esthétique', je veux dire : *ma clé de divination de moi-même et du monde*. Je considère l'idée de *Relation* que nous propose Glissant d'une manière centrale comme un très vaste concept – ou plus exactement comme un 'poécept', j'entends par-là un mélange de 'concept' et d'approche 'poétique', donc un lieu de déflagration du rationnel et du sensible. C'est pour moi la base la plus essentielle pour envisager l'imprévisible et dynamique complexité du monde contemporain.

Une poétique En fréquentant assidûment l'œuvre de Glissant, je connus cette misère qu'endurent ceux qui entreprennent de le lire. Jeune anticolonialiste, avide de solutions toutes faites, de formula-

tions concrètes et opérationnelles, je restai longtemps dérouté par son approche du monde, en spirale et sinueuse. D'ouvrage en ouvrage, elle demeurait obscure, complexe, comme cheminant à la lueur errante de très petites lucioles et sans aucun de ces prêt-à-porter manichéens et combatifs, dont raffolent nos consciences militantes. Je dus apprendre à ne pas y chercher de quoi rassurer ma pensée, mais au contraire d'y faire l'apprentissage d'un déséquilibre toujours inquiet et vigilant dans l'amplitude galactique d'une conscience dont la confrontation au réel ne se voulait jamais conquérante ou dominatrice. Je connus bien des colères et frustrations désespérées avant d'enfin comprendre ceci : *Glissant avait tiré les leçons du crime que fut la rencontre entre les multiplicités du monde et la part la plus tranchante de l'intelligence occidentale*. Il avait transformé le crime en expérience esthétique, et par-là même : en éthique.

Dès lors, on peut comprendre pourquoi l'ambition de Glissant n'a jamais été d'expliciter le terme de 'Relation', et donc d'éliminer ce qu'il pouvait contenir d'inépuisable, voire d'impensable. Il l'a abordé par ce mode de connaissance artistique, esthétique, ami du détour, de l'opacité et de l'indéfinition, que constitue une poétique. La poétique est ce que l'on pourrait appeler la 'pensée du poème'. Face au monde devenu 'tout-monde' sous la frappe coloniale et les avidités capitalistes, l'approche poétique, *la poétique*, nous préserve des pensées de système ou des systèmes de pensée. À la 'définition', elle substitue ce que l'on pourrait appeler une 'indéfinition'. Cela veut dire qu'elle ne dessèche pas son objet sous l'emprise d'une clarification globalisante, définitive. En veillant à ne jamais rien simplifier, elle le sollicite sans fin, dans des répétitions, des spirales, des nappes d'ombre et de lumière, dans des saisies tremblantes et des approches qui consentent à d'irréductibles opacités. Elle manie aussi bien les creusées profondes que les disséminations dans toutes les formes de l'art où peuvent se saisir de nouvelles étendues. La Poétique reste donc attentive à l'insaisissable profondeur du présent et aux imprévisibles étendues des devenirs. C'est donc avec une *intention poétique* que Glissant s'est attaché à considérer, dans les tourbillons du monde colonial et postcolonial, cette force agissante, structurante et décisive, qu'est 'la Relation'. Essayons d'explorer ce que cela veut dire.

Dès le choc des conquêtes occidentales, de la Traite des nègres à travers l'Atlantique, des barbaries colonisatrices et des espérances bréhaignes de la décolonisation, cette force s'est mise à précipiter les uns contre les autres tous les horizons, toutes les partitions, tous les cadres coutumiers, toutes les raideurs du monde, et à jeter dans des effervescences longtemps indéchiffrables les perceptions que nous pouvions avoir de nous-mêmes dans ce monde, de ce monde en nous-mêmes, et cela tant à l'échelle individuelle qu'à celle du collectif. Considérons donc ce que le poète a vu dès les années 50 alors qu'il se débattait dans les actions de résistance à l'ordre colonial.

e-ISSN 2499-5975

Quand un ordre s'installe (surtout par les modalités archaïques de la force) cela se fait au détriment du réel dont la complexité reste toujours insaisissable. L'ordre dominant affirme toujours une vérité simplificatrice du réel et du monde, c'est-à-dire : *une neutralisation des forces du Divers, du mystère et de l'impensable*. Mais dans l'occidentalisation progressive du monde, ce qui se faisait généralement à l'échelle d'un territoire, d'une communauté, d'une mythologie ou d'une genèse particulière, allait brusquement s'imposer aux imaginaires de tous. La frappe coloniale recouvrit le monde d'une fiction relativement simple : cinq continents, dont l'Afrique qui n'était plus qu'un monolithe obscur ; quelques races fantasmatiques réparties sur une grille de valeur ; quelques grandes civilisations élues parmi d'autres considérées comme incertaines ; et toute une gamme de réductions à des absolus identitaires, linguistiques, culturels que les conquêtes allaient exacerber tout en les soumettant à leur hégémonie. L'ordre dominant distribue ses propres cartes de perception et détermine le plus souvent les modalités de la résistance qu'il suscite. La langue, la culture, la race, l'identité, la religion, le drapeau, l'État-nation, l'idée de civilisation, l'idée de frontière… brandis par ce que l'Occident avait de plus agressif, s'érigèrent en des ingrédients que tous les colonisés de la planète mobilisèrent à leur tour pour dessiner leur émancipation dans la configuration planétaire qu'avait installée la puissance dominante. Dominations et contre-dominations, se renouvelant l'une l'autre, se renversant l'une l'autre, entrèrent dans les mêmes étroitesses mimétiques, les mêmes simplifications inextricables, les mêmes exacerbations meurtrières. Ce qui était disséminé dans une diversité infinie d'expériences humaines en devenir allait se concentrer dans les principes et les valeurs d'une entité qui allait se mettre à régenter le monde. Malgré leurs résistances, les vieilles communautés humaines virent se desserrer leurs corsets symboliques et s'amplifier au plus profond d'elle-même ces individuations qu'incarnaient si bien les découvreurs, colons, *conquistadores*, aventuriers, soudards et autres marchands, que déversaient les caravelles. Autour des verticalités dominantes du 'je' et du 'nous' occidental, le monde se mit à grouiller d'une alchimie problématique de 'je' et de 'nous' qui se cherchaient de nouveaux équilibres. À ce phénomène allait s'ajouter le démantèlement des économies primordiales (celles qui se trouvaient encore à échelle et vocation humaines), pour l'extension sacrale d'un vaste Marché économique. Dans ce nouveau temple, dans cette nouvelle religion, la belle et si précieuse philosophie libérale allait se transformer en un système mercantile où dominerait la férocité du profit maximal sur les aveuglements d'une croissance continue et d'une hyperconsommation. Rassurés par de tonitruantes proclamations d'indépendance, les ex-peuples colonisés s'installeront sans précautions dans un imaginaire soumis aux seules valeurs économiques libérales. Le vaste Marché mondial qui se met-

e-ISSN 2499-5975

tait en place pouvait parfaitement s'accommoder de ces État-nations antagonistes et souverains qui se superposèrent aux anciennes colonies. Le modèle de référence de ces dernières sera le modèle économique du développement occidental considéré comme un absolu.

L'absolu occidental (projeté par la part la plus virulente de l'Occident) célèbre un rapport exclusif à un Dieu, à une langue, à des valeurs, à des principes organisant un territoire qui excluait les autres. Les rebelles qui allaient un peu partout s'opposer à lui, se refonder en face de lui, mobiliseront les mêmes principes. Mon Dieu contre ton Dieu. Ma langue contre ta langue. Ma race contre la tienne. Ma frontière qui m'isole de toi. Ma souveraineté qui affirme ma solitude de principe au monde et mes capacités de domination et de conquête. Tous ces absolus imposaient leurs entraves aux hommes, aux femmes et aux enfants, mais laissaient une totale fluidité aux capitaux, aux fermentations financières, aux investissements et marchandises. Le jeune poète qu'était Glissant à cette époque vit le monde postcolonial s'organiser comme cela, dans cette apparence-là, mettant en œuvre une ultime globalisation qui prendra le nom de 'mondialisation'.

Mondialisation, mondialité Il était difficile dans les années 50, et dans celles qui leur succéderont, de voir ou de revendiquer autre chose que ces absolus identitaires, culturels et civilisationnels, qui organiseraient leurs antagonismes sous les arches proclamées pacifiantes d'un Marché économique global. Cette globalisation économique sous les auspices de l'intention occidentale fera surgir des résistances et des contre-résistances, toute une effervescence de rebelles qui, pour rejeter le projet occidental et ses nouvelles dominations, allaient le plus souvent *rejeter l'appartenance au monde elle-même*. Les anti-colonialistes, anti-capitalistes, anti-occidentaux aspirèrent dans un premier temps à se fermer au monde en son ensemble, à se reconstituer dans des antériorités territoriales et des fixités fantasmatiques. Chacun se constitua une image référentielle, paradisiaque et nostalgique, de l'avant-colonisation, laquelle constitua le sceau très simplifié, idéalisé et toujours fictionnel, d'une authenticité primordiale qu'il fallait retrouver.

Seulement, Glissant, malgré sa pratique de militant rebelle, n'allait pas s'enfermer dans les ivresses de cette résistance. Dans le chaos de la colonisation (et de sa force antagoniste et solidaire : la décolonisation), il vit se profiler un autre monde : *celui d'un fait relationnel majeur*. Il vit des expériences humaines innombrables, désormais *mises-sous-relation* à la part la plus virulente de l'une d'entre elles. Il vit un bouillonnement de circulations individuelles, libérées soudain des vieilles emprises communautaires, et qui se découvraient mutuellement, se mélangeaient de gré ou de force, se transformaient dans des flux chaotiques, des chocs et contre-chocs, des fusions et des contre-fusions. Il vit combien ce fait de *mises-sous-relation de la diversité du monde* par l'Occident triomphant, accéléré et amplifié

e-ISSN 2499-5975

par les sciences numériques et les innovations techniques, allait précipiter les individus, les peuples, les cultures, les civilisations, toutes les formes anciennes du vivre-ensemble humain, dans une effervescence inarrêtable, inextricable, de fluidités relationnelles.

Il n'a jamais existé de cultures ou de civilisations qui ne soient nées de rencontres, de contacts ou de chocs. Mais ce qui allait se produire dans les Caraïbes, dans les Amériques, dans l'ensemble du monde, sera un fait relationnel inouï. Glissant l'appellera : *la Créolisation*. Elle s'effectuera dans une précipitation temporelle de moins de quatre siècles. Comme dans la plupart des évènements cosmiques, elle sera une rencontre brutale, massive, accélérée, dans laquelle presque toutes les expériences humaines allaient connaître des éclatements, des diffractions, des circulations intenses et sans fin qu'elles tenteront vainement de compenser par un plus de nationalisme, d'intégrismes ou de fixité identitaire. L'identité individuelle ou collective devint une sorte de radeau de sauvetage qu'il fallait de toute urgence consolider. Ce fait de 'mises-sous-relation' qu'est la Créolisation s'effectuera dans différents niveaux de conscience, de refus et d'acceptation du monde. De refus et d'acceptation de sa présence incontournable, désormais irréductible, dans chaque détail de la planète, dans l'imaginaire de chaque individu. De refus et d'acceptation de sa réalité comme désormais la seule échelle déterminante pour tous. Cette émulsion d'individuations mobiles, d'expériences individuelles et collectives se mélangeant sur une trame agissante de refus et d'acceptation, Glissant l'appellera : *la mondialité*. Il n'était plus nécessaire de rejeter toute existence au monde pour refuser les prédations uniformisantes de la mondialisation économique occidentale. O*n pouvait désormais se mettre pleinement à exister au monde en se considérant avant tout dans la mondialité*.

La mondialité peut 's'indéfinir' comme étant toutes les réalités, toutes les fermentations du monde, qui n'ont pas été prévues, ni soupçonnées, par le projet colonialo-économique occidental. La mondialité peut se percevoir comme étant la perception agissante du monde ; comme le seul espace où pourraient se réaliser et s'accomplir les trajectoires individuelles ; comme le creuset déterminant offert à chacun pour l'élaboration de son architecture singulière de principe et de valeurs. La vieille morale communautaire (qui jusqu'alors s'imposait aux individus avec ses absolus du Bien et du Mal, dans une sorte de prêt-à-porter existentiel), laissait place à un rapport au monde plus personnel, plus sensible, plus ouvert aux vents de la grand-scène du monde, et donc, plus composite, plus incertain, bien plus imprévisible, et qui obligeait chacun à engendrer pour lui-même les principes d'une juste et d'une saine existence en devenir au monde.

La mondialité oblige à une éthique de la rencontre et du partage.

Par l'éthique d'un vivre-au-monde dans la rencontre et le partage, l'individu se construit sa *Personne*. C'est par l'éthique de la rencontre

Il Tolomeo
23, 2021, 11-24
e-ISSN 2499-5975

et du partage que le solitaire initial, se réalise comme solidaire de ceux dont l'imaginaire offre des structures analogues en face du chaos génésique de la mondialité. C'est en tant que *Personne* (en entité de rencontres et de partages) qu'il fonde, dans la matière émulsionnée du monde, les alliances et les concerts, les réseaux et les liens, qui s'ajouteront ou qui remplaceront, sans aucune fixité, les vieilles communautés. Les vieilles communautés privilégiaient la convergence du même, aspirant à l'unité, à la synthèse, à la concentration pérenne qu'ordonnaient les totems. Les alliances de *Personnes en rencontres et partages* captent et exaltent l'énergie claire des différences, la différence vécue comme énergie du monde, la différence instituée comme énergie de toute rencontre qui s'accomplit, différences sans cesse célébrées et renouvelées par les projets, par les échanges, les accidents, les surgissements… En mondialité, une 'nouvelle région du monde' se superpose aux partitions excluantes des vieilles communautés culturelles ou civilisationnelles : *celle que dessinent dans leurs rencontres et leurs alliances, comme une géographie cordiale, les structures émotionnelles les plus sensitives de tous les imaginaires individuels*.

Tout-Monde, chaos-monde Pour décrire ce fait relationnel, antagoniste et solidaire, de la mondialisation et de la mondialité, Glissant inventera un poécept, qu'il laissera lui aussi dans une relative indéfinition, ce sera : *le Tout-Monde*. L'inextricable de la 'mondialisation' et de la 'mondialité', constitue pour nous tous un 'vécu du monde'. Ce vécu s'effectue au niveau des peuples et des civilisations, au niveau de leurs inter-retro-actions accélérées et incessantes, mais surtout au niveau de ceux qui les portent en eux à des degrés et des intensités variables, strictement liées à leur seule expérience au monde, à leur seul cheminement vers l'avènement de leur Personne. Le Tout-Monde est la désignation d'un fait relationnel où les 'Je' et les 'nous' se construisent mutuellement sur les bases d'un imaginaire qui n'est plus l'imaginaire de la fixité, du 'même' ou de la racine unique (qui de fait n'a jamais existé), mais un imaginaire des flux relationnels en devenir bien plus proche des inaccessibles du réel et des modalités fondamentales du vivant. Le Tout-Monde est donc à la fois *le constat d'un état du monde*, *la vision d'un devenir* aussi, mais c'est aussi *une référence d'accomplissement majeur qui, comme une force de gravitation, affecte et conditionne les évolutions et les événements de nos imaginaires*. Face à l'imaginaire appauvrissant et destructeur de la mondialisation, au règne de ce grand deshumain, l'imaginaire humain de la mondialité se montrera plus conscient du fait relationnel, de sa richesse, de son importance déterminante dans nos défis individuels inscrits comme des principes actifs dans l'urgence de nos défis collectifs

C'est le fait relationnel qui nous force à considérer la complexité de l'ensemble du vivant ; à comprendre que l'humanisme ne saurait se concevoir en rupture avec l'ensemble du vivant sans se mettre

e-ISSN 2499-5975

en péril. C'est aussi lui qui démultiplie autour de nous, à travers nous, même à l'intérieur de nous, les accélérations technoscientifiques et les proliférations inarrêtables de l'intelligence artificielle... Dire 'Tout-monde', c'est désigner une entité imprévisible de *flux qui relient tout à tout* et qui défient ainsi les bases anciennes de nos imaginaires. Un 'Chaos-monde' qu'il nous faut considérer non comme un immense et infructueux désordre mais comme une force générique, génésique, que nous pouvons penser dans des catégories neuves, et dans laquelle, par laquelle, nous devons (à plus haute conscience) susciter un autre imaginaire de nous-mêmes et du monde.

La Relation Dès lors qu'il avait désigné cette entité nouvelle qu'il se mettra à explorer dans ses poèmes théâtre roman, Glissant allait chercher sa quintessence dirait Rabelais, un plus 'hault sens' qui s'imposera à la 'mise-sous-relation', à ses oppressions et ses appauvrissements. Ce plus 'hault sens' sera (avec une majuscule) la Relation.

À travers les individus, à travers leurs trajectoires massives et erratiques, les peuples et les civilisations ne pouvaient plus se percevoir et se vivre que dans la trame chaotique complexe de leur inter-rétro-actions. Le fait culturel devenait multi-trans-culturel et se vivait comme tel, que ce soit dans l'opposition (désir de fixité, intégrismes, fureurs identitaires, hystéries nationalistes...) que dans l'acceptation (partage, échanges, errances au monde, mobilités diverses...) où *je me change en échangeant avec l'Autre sans pour autant me perdre ou me dénaturer*, selon la célèbre formule de Glissant. Le fait civilisationnel devenait multi-trans-civilisationnel, et ne pouvait se percevoir, se mobiliser où se vivre que comme tel, dans le refus illusoire ou dans l'acceptation plus ou moins passive, plus ou moins active. La construction individuelle, la réalisation de soi, l'accomplissement de chacun, ne pouvait s'envisager non pas à l'aune des vieux principes communautaires mais sur la gamme très fluide d'une complexité en devenir, chaotique et donc imprévisible : le Tout-Monde. Ce nouvel imaginaire, qui germe en nous à cause du fait relationnel et des 'mises-sous-relation', doit devenir un exercice conscient, artistique, esthétique, éthique, de 'mise-en-relation'. C'est ce *soleil de la conscience*, de plus hault sens, qui oblige à mettre une majuscule au terme de 'Relation'. *L'imaginaire de la Relation, sa poétique, c'est cette éthique qui transforme le fait relationnel, la 'mise-sous-relation', en une 'mise-en-relation'*.

Du rebelle au Guerrier Glissant avait tiré les leçons des conquêtes et des dominations du projet occidental. Du crime, il avait ramené une expérience, une sorte de dépassement esthétique, donc éthique. Sa démarche, qui désertait les oppositions manichéennes, les résistances primaires, me permettra de définir dans mon esprit deux attitudes déterminantes que j'allais longuement explorer dans mon roman *Biblique des derniers gestes*. Ce roman met en scène un rebelle anticolonialiste dénommé Balthazar Bodule-Jules. Il constituait à lui

e-ISSN 2499-5975

tout seul un concentré de tous les rebelles qui s'étaient vaillamment, souvent au prix de leur vie et de bien des souffrances, opposés au projet occidental, et qui avaient tenté durant toute leur existence d'en assainir le monde. C'est en 'rebelle' que M. Balthazar Bodule-Jules avait participé à toutes les luttes anticolonialistes. À la fin de sa vie, si les 'indépendances' avaient effectivement eu lieu, que la décolonisation était censée s'être produite, M. Balthazar Bodule-Jules n'avait pu que constater qu'elle était demeurée au stade d'une émancipation essentiellement formelle, que la domination du projet occidental demeurait intacte, sur des bases nouvelles, parfois même encore plus virulentes, dans les fondements même de nos imaginaires, et qu'elle maintenait son emprise en étendue et profondeur sur la totalité du monde. Au moment de son agonie, M. Balthazar Bodule-Jules percevra toute la portée du phénomène de la Relation. Le fauteuil de son agonie sera le lieu d'une mutation de son imaginaire : une renaissance qui fera de lui *non plus un Rebelle mais un Guerrier*. Explorons cette distinction.

Là où le Rebelle se contente, le plus souvent, dans une valse mimétique, de renverser les termes d'une oppression ou d'une domination, le Guerrier tente de mettre en place des actes, une esthétique, une attitude, un *écart déterminant* où plus aucune domination ne se verra possible. Un Rebelle remplacera la position dominante de la langue du colonisateur par celle de la langue ancestrale ; il reproduira ainsi *la même hiérarchisation des langues*, et le même virulent absolu. Le Guerrier, lui, fera l'apologie d'un imaginaire multilingue où règne le désir imaginant de toutes les langues du monde ; un imaginaire qui installe un langage capable d'invoquer et de chanter des écosystèmes linguistiques complexes où toutes les langues du monde occupent leur place plénière, tout autant en leur chant primordial qu'en leurs évolutions et mélanges langagiers fulgurants. Là où, dans la lignée des absolus colonialistes, l'identité combative du rebelle aura tendance à se montrer exclusive de l'Autre, à se vivre menacée par les contacts, les migrations et les rencontres, l'identité du Guerrier se fera relationnelle, trouvant sa permanence et ses plénitudes dans les chemins qui mènent à l'Autre, qui va aux différences et qui les vit comme autant de petites gourmandises. *Le même n'est qu'un moment faible de la différence agissante qui va à la rencontre des autres différences*. Toute différence (cette énergie du vivant) devient une force agissante qui entre en tension avec d'autres forces pour créer du nouveau, et donc de nouvelles différences. La capacité d'adaptation n'est rien d'autre que la capacité à s'enrichir des différences, de leurs émulsions, de leurs surgissements renouvelés. Et bien entendu, L'État-nation, d'habitude souverain et solitaire, vertical et isolé en ses orgueils et absolus, se verra exhaussé au rang de Nation-Relation dont les frontières ne seront plus des guillotines mais retrouveront la saveur initiale de la frontière fondamentale : *celle qui n'est rien d'autre que le passage*

Il Tolomeo 23, 2021, 11-24 | e-ISSN 2499-5975

ouvert. Là encore, l'idée de Relation rejoint cette très vielle maxime humaine qui dit que *c'est la porte ouverte qui garde la maison*, qui l'aère, qui l'éclaire, et qui l'enchante aussi.

Glissant, ce grand guerrier de l'imaginaire, ne définira jamais définitivement le Tout-Monde, et encore moins sa force d'accomplissement qu'est la Relation. Définir c'est toujours fixer et appauvrir. Fixer et appauvrir, c'est quitter la richesse du devenir imprévisible du Tout-Monde et de la Relation. Définir ouvre un absolu ; en revanche, deviner, soupeser, effleurer, explorer par petites touches, éclairer de toutes les manières possibles, constituent dans leur ensemble une indéfinition précieuse, et jettent les bases d'une poétique. En littérature, cette esthétique donnera pour moi l'opposition utile entre le 'récit' et la 'saisie'. Le vivre-au-monde, conquérant et dominateur (selon les principes actuels du néolibéralisme) donne le 'récit' : cette tentative de clarifier l'opacité du monde et d'en organiser de manière appauvrissante le chaos génésique. L'esprit du poème, la pensée du poème, cette approche primordiale où 'l'esprit de connaissance' de l'homo-sapiens n'avait pas encore fixé le monde en grands symboles et grands systèmes (continents, races, cultures, civilisations, religions, autant d'absolus, autant de murs, autant de frontières) mais constituait encore une contemplation créative (*lucidité germée, tremblante, des profondeurs*) qui donnera une sensibilité féconde (créative elle aussi) à l'impensable du monde. Une créativité à laquelle nous pouvons revenir comme on revient à une source essentielle, et dans laquelle nous pouvons maintenant puiser (sans mystique et sans pensée magique) une poétique nouvelle du vivre-ensemble dans le Tout-Monde : le vivre-en-Relation.

Étendues de la Relation La Relation met en contact dynamique interactif le tout à tout. *Un détail*, dit Glissant, *n'est pas un fragment. Il interpelle la totalité*. La totalité elle-même (la perception que nous en avons, ce que nous pouvons en vivre, ce que nous pouvons en explorer de manière créative) ne saurait être un monolithe mais le flamboiement maintenu ardent de tous les détails possibles, avec ce que cela suppose de fugace, d'invisible, d'imperceptible et en finale d'impossible à concevoir ou à penser. Favoriser en nous l'émergence d'un imaginaire de la Relation, tenter d'en faire la trame de sa propre vie, de sa création, de sa pensée, est une triple démarche : c'est d'abord la perception d'un phénomène, à l'échelle la plus large comme à la plus intérieure et à la plus infime ; c'est ensuite la divination permanente de lignes de fuite et de possibles en devenir dans la matière du monde ; c'est enfin, le souci au quotidien d'assumer ce que cela implique en termes d'actions, d'attitudes, de renoncements ou d'engagement personnel, aux niveaux qui considèrent le tout comme à ceux qui s'émeuvent du détail dans ses urgences et dans ses essentiels.

En Relation, chacun de nous doit faire son expérience du monde, là sera la voie de son propre accomplissement. *Il ne s'agit pas de définir*

mais de vivre un devenir, se vivre en devenir, et d'éprouver de la manière la plus intense toutes les virtualités. Vivre et se construire dans ce vaste flux, demande donc une ouverture inouïe de l'imaginaire, avec quelques outils de base que Glissant développera longuement comme 'la pensée archipélique', 'la pensée du tremblement', 'la pensée de l'errance' … La Relation est donc une compétence de l'esprit humain, qui peut s'exercer, se travailler, se promouvoir en soi et en dehors de soi.

Au-dessus du simple fait relationnel, en deçà de la simple 'mise-sous-relation', la 'mise-en-relation' s'élève en *Relation* quand le souci de soi et de sa propre recherche de plénitude, veille de manière consciente et agissante à la plénitude de l'Autre. *La Relation devient donc une haute conscience, une éthique suprême, dans laquelle et par laquelle toutes les valeurs les plus nobles et les plus nécessaires se doivent d'être présentes et se trouvent immédiatement mobilisées et maintenues actives*. Ainsi, contrairement aux valeurs qui dans une utilisation mécanique, systématique ou systémique, peuvent se révéler meurtrières et opérer la négation de leurs fondements même, *la Relation n'existe que dans le plein accomplissement et de soi et de l'Autre*. La Relation est donc toujours une création, au sens où toute création est un bouleversement de soi et un bouleversement des données du monde, toute création est donc une liberté.

Mais s'il est prudent de ne pas s'aventurer dans des définitions, on peut tenter d'approcher ce que cet imaginaire de la Relation que nous avons à élire en nous et le fait relationnel qui s'impose au monde, peuvent modifier dans notre perception coutumière des choses.

D'abord, cette organisation du monde en État-nations souverains. Ces derniers, arc-boutés de manière verticale sur le terreau de leurs absolus antagonistes, ne pourront s'ériger de belle manière dans le Tout-Monde qu'en se transformant en 'États-relation'. Leur unité ne sera plus que le reflet de leurs diversités internes, toutes en devenir imprévisible et incertain. Leurs frontières deviendront une manière d'apprécier les saveurs démultipliées de la totalité relationnelle du monde. Leur territoire, jusqu'alors exclusif de l'Autre, deviendront des 'Lieux', sachant que le 'Lieu' est une entité multi-trans-culturelle en devenir lui aussi imprévisible dans la matière du Tout-Monde. Chaque 'Lieu' étant relié aux autres lieux dans un sorte d'effusion incontrôlable.

C'est la Relation qui transforme les diasporas en 'métasporas'. Ce dernier terme désigne une situation qui n'est plus celle d'un 'exil', c'est-à-dire d'arrachement à la terre natale qui se vit comme une douleur indépassable. La métaspora désigne des individus qui bourgeonnent dans une terre d'accueil qui devient leur seconde terre natale. Ils vivent alors dans une géographie cordiale qui associe la *terre-source* à la *terre-de-ressource*. Cette association suscite une renaissance.

L'identité, qui n'a jamais été fixe (et qui de toutes manières est de nature problématique), qu'elle soit collective ou personnelle, retrouvera sa vraie vivacité qui est d'être un devenir relationnel. *L'identité*

ne peut plus être que l'énergie de mon devenir, et donc une liberté. Je suis, nous sommes, et je ne m'accomplis dans ce que je suis, dans ce que nous sommes, que dans ma Relation à l'Autre, dans notre Relation à l'Autre. Et c'est là que s'opère une problématisation de ce que peut bien être l'Autre.

Si dans l'imaginaire ancien, l'Autre était seulement l'étranger, dans l'imaginaire de la Relation cette notion prend une extension considérable. L'Autre, c'est d'abord notre propre multiplicité intérieure, ce chaos-moi qui se tient dessous le 'je' culturel et social. Comme dans toutes les parcelles du vivant chaque individu est un être complexe, multiple, en devenir toujours imprévisible, doté d'une complexité psychique difficile à vivre et que les communautés avaient su apaiser, organiser, voire contrôler dans le corset des codes, des rituels, des trames symboliques, culturelles, identitaires et sociales. Dans la Relation, le chaos-moi échappe à cette emprise. Survient donc une nécessaire *mise-en-relation à soi-même*, à sa multiplicité interne, à la puissance de ses potentialités imprévisibles. C'est sur cette base intérieure créative qu'il effectuera son expérience au monde, qu'il dessinera son architecture de principes et de valeurs, et donc plus largement son éthique intime et personnelle.

L'Autre, c'est aussi le vivant dans ses interactions vitales avec le métabolisme de notre planète. La Relation, c'est un rapport généreux à la nature, aux animaux, aux insectes, aux végétaux, au métabolisme planétaire, à toute cette expérience que nous désigne la pensée écologique. Cette dernière doit, de manière urgente, se trouver son amplitude politique qui est bien plus large que la seule écologie. Dans mon ouvrage, *Les Neuf consciences du Malfini*, j'ai exploré cette exigence d'une relation au vivant où l'humanisme établirait non pas une relation verticale et donc distincte du vivant, mais bien une relation très humble, consciente, active, responsable, qui veillerait à chaque instant à une horizontale plénitude du vivant. Il n'y a rien de vivant sans Relation. La Relation, c'est le vivant en ce qu'il a de dynamique et de fécond. Et donc, comme l'a dit magistralement Glissant : *Rien n'est vrai, tout est vivant*.

L'Autre, c'est aussi pour moi les mystères de notre Galaxie et du cosmos. Je me souviens de cette vieille mappemonde de nos écoles primaires, cette grosse boule mystérieuse pleine de formes et de signes, et que je contemplais infiniment. Elle était censée nous aider à prendre conscience du monde, à comprendre qu'il y avait là notre patrie véritable et que nous devions envisager notre vie en elle et avec elle. Malgré toutes ces années, toutes ces découvertes, ces savoirs, ces accélérations techno-scientifiques, la plupart d'entre nous éprouvent du mal à penser, à concevoir notre planète comme une seule et même patrie. Les frontières tuent encore, tout comme les entités identitaires rageuses et les nationalismes hystériques. Nous en sommes encore là, d'où l'importance d'un imaginaire de la Rela-

e-ISSN 2499-5975

tion. Mais cette même Relation nous désigne d'emblée, l'autre altérité, l'autre de toutes nos frontières : notre petit monde inscrit dans cette infime voie lactée, laquelle s'inscrit à son tour dans le mystère inconcevable du cosmos, dans ses dynamiques relationnelles de forces, de matières, de vide, de silence, d'énergie et de singularités noires à tout le moins inconcevables. Nous en sommes encore à devoir prendre conscience que cette planète est notre seule Nation, notre seule Patrie, notre seul Lieu commun, notre grandiose bien commun, et que nous devons apprendre à y vivre-en-relation sans les vieilles fixités, alors que nous devons d'ores et déjà mettre la vielle mappemonde dans une figuration mentale qui ne la sépare plus de notre galaxie et des immensités inépuisables de l'univers visible.

L'Autre, c'est enfin pour moi l'en-dehors de notre esprit, l'au-delà des capacités de notre pensée, la présence immanente et impavide de l'impensable. C'est avec l'impensable, grâce à lui, contre lui, que Sapiens a déployé toutes les sources et ressources de ses imaginaires. Cette source de notre créativité est encore là, impavide, encore disponible pour les stimulations de nos puissances d'agir. *La source est encore une ressource*. Cette Relation à l'Autre, à tout l'Autre, est donc fondamentalement une Relation à l'impensable de ce que nous sommes individuellement et collectivement, de ce qu'est le monde, et de ce qu'est cet infime monde dans l'inouï du cosmos.

La Relation demande un nouvel épique non pas cette épique archaïque qui comptait les exploits de la communauté et qui, dans un fil narratif autour de quelques héros, tissait les liens internes et externes de la communauté. *L'épique de la Relation* est un épique sans récit où s'effectuent des saisies existentielles, des états-du-monde ; où s'effectuent aussi les flamboiements de beauté des expériences individuelles de ces individus qui s'érigent en Personne sur la grand-scène du monde, et qui par leur accomplissement exaltent les nouveaux liens de notre vivre-en-relation. Le nouvel épique offre, d'une sorte horizontale, ces expériences individuelles, ces échecs ou ces accomplissements, à l'expérience et l'espérance de tous.

Se déprendre des imaginaires des vieilles communautés, tisser ensemble tous ces liens qui libèrent, choisir sa terre natale, choisir sa langue, choisir ses dieux, nommer son dieu, en inventer autant qu'on veut s'ils n'aiment pas être adorés. Avec et dans les différences, construire son 'Lieu' dans l'archipel des 'Lieux' toujours en devenir, se battre pour ces frontières fondamentales que sont les porches et les passages ouverts, ceux qui ne tracent qu'une ligne offerte à la saveur des différences ; ouvrir ses propres chemins dans la matière inextricable du Tout-Monde, avec cette belle errance qui oriente, et qui nous aide à percevoir combien toute la beauté du monde est dans la Relation.

Voici le bel objet de ma littérature.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Laudatio

Elena Pessini

Discours prononcé à l'occasion de la remise de la *Laurea ad honorem* à Patrick Chamoiseau le 30 septembre 2021 à l'Université de Parme

Monsieur Le Recteur,

Mesdames et Messieurs en vos titres et qualités,

Nous sommes aujourd'hui réunis pour attribuer à Patrick Chamoiseau une des plus hautes distinctions académiques et culturelles que l'université italienne puisse conférer. Dans ce contexte, j'ai la tâche, et j'en suis honorée, de vous accompagner dans une traversée de la vie et, surtout, de l'œuvre de Patrick Chamoiseau au cours de laquelle mon propos est de vous faire connaitre la très grande valeur de sa production littéraire. Une production, désormais très vaste, qui s'est développée sur tous les fronts de l'écriture (romans, nouvelles, essais, poèmes, théâtre, récits pour enfants, scénario de films, manifestes…).

Avant d'entrer dans le vif du sujet et de mener à bien ma tâche, j'aimerais souligner que, parmi toutes les universités qui dans le monde lisent, étudient, commentent, traduisent ses textes, plus qu'ailleurs, Patrick Chamoiseau est ici chez lui. Dans une demeure qui lui a été préparée par une longue tradition de recherches qui ont comme objet la littérature écrite en langue française en dehors des strictes frontières de l'Hexagone, une tradition inaugurée par Mme Carminella Biondi, actuellement Professeure émérite à l'Université de Bologne, et consolidée au fil des années par Mme Mariolina Bertini. Carminella Biondi a été une pionnière de ces recherches dès les années 70, elle a formé dans le lieu où nous nous trouvons, dans les salles du premier étage de l'édifice qui nous voit réunis aujourd'hui, des générations d'étudiants, donné naissance, dans notre université, à un laboratoire de spécialistes, nourri la passion intellectuelle des jeunes et



Edizioni Ca'Foscari
Submitted 2021-01-04
Published 2021-12-20

Open access



Citation Pessini, E. (2021). "Laudatio". *Il Tolomeo*, 23, 25-34.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/002

stimulé un très vif intérêt pour une littérature qui ne cesse d'innover, voire de démonter, l'art du récit et d'expérimenter de nouveaux langages en partant de la langue française qui est ainsi revisitée, bouleversée, réinventée.

Je vous propose d'entreprendre notre parcours dans le lieu où tout a commencé, que Patrick Chamoiseau lui-même nous présente dans un des volumes de l'autobiographie[1] qu'il a consacrée aux premières années de son enfance et de son adolescence : l'habitation de la Rue François-Arago, à Fort-de-France, en Martinique. C'est une demeure instable, exposée aux nombreux cyclones qui secouent les Caraïbes, aux tremblements de terre, miraculeusement sauvegardée par le génie de Man Ninotte[2] qui sait inventer le toit qui manque et la nourriture qui n'est pas toujours au rendez-vous. La fragilité est la marque de ce lieu qui laisse entrer les pluies, les insectes, les intempéries, le vent caraïbe capable de tout déraciner mais, de façon inattendue, les livres aussi ont réussi à s'y faufiler. Les récits au sein desquels les écrivains évoquent leur enfance incluent presque toujours le moment où une conscience, lorsqu'elle est encore très jeune, rencontre les livres et les bibliothèques qui les abritent. Pour rester dans le domaine francophone, je citerai, à titre d'exemple, Jean-Paul Sartre qui inaugure la première partie de son roman *Les Mots*, intitulée *Lire*, avec la description de l'immense bibliothèque parisienne de son grand-père où il aura la permission de satisfaire sa grande curiosité intellectuelle :

> J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute : au milieu des livres. Dans le bureau de mon grand-père, il y en avait partout ; défense était faite de les épousseter sauf une fois l'an. Avant la rentrée d'octobre. Je ne savais pas encore lire que, déjà, je les révérais, ces pierres levées : droites ou penchées, serrées comme des briques sur les rayons de la bibliothèque ou noblement espacées en allées de menhirs, je sentais que la prospérité de notre famille en dépendait. (1964, 37)

Une façon de dire que les hommes passent mais les bibliothèques restent, surtout si elles ont été soigneusement édifiées au cours des longues années qui ont servi à constituer une grande famille de la bourgeoisie parisienne. Dans la maison de la Rue François-Arago il n'y a guère de place pour une bibliothèque, les livres n'ont pas accumulé la marque des siècles, ce sont les frères et sœurs plus âgés de

1 L'autobiographie de Patrick Chamoiseau est composée de trois volumes publiés chez Gallimard dans la collection *Haute enfance* : *Antan d'enfance* (1990), *Chemin d'école* (1994) et À *bout d'enfance* (2005).

2 L'ouvrage que Patrick Chamoiseau consacre à sa mère, Man Ninotte, après sa mort, conclut son autobiographie même s'il n'en fait pas partie *stricto sensu* (2016).

e-ISSN 499-5975

Patrick Chamoiseau qui les ont apportés, comme butins des prix obtenus à l'école pour des mérites scolaires, les Prix d'excellence attribués à la fin de l'année par l'école française, fort compétitive. Les volumes sont invisibles, ne sont pas exposés, ne peuvent être comparés à un matériau éternel, ne sont pas imposants et n'appellent aucune vénération ; ils sont conservés dans une boite qui était, à l'origine, destinée à autre chose :

> La caisse-à-livres était une caisse de pommes de terre, d'un bois blanc relié par une tresse de fil-fer. Man Ninotte l'avait fourrée dans un fond de penderie, sous les linges d'enterrement. Temps en temps, le négrillon y provoquait la fuite d'une souris qui avait grignoté la douce colle d'un livre. [...] Dans la boite, les livres avaient confit sous une couche de poussière. Leur papier s'était jauni, un peu durci. Ils étaient craquants comme bambous en carême. Des lectures peu assidues ne les avaient pas usés, mais des ravets de passage les avaient tachés. Ils semblaient provenir, presque intacts, d'un autre âge. Le négrillon avait parfois l'impression qu'ils avaient glissé des mondes fabuleux dont leurs images attestaient l'existence. Quand on en soulevait un, il s'accrochait aux autres par des fils d'araignée. (1994, 186-7)

L'objet-livre caché au milieu du linge exerce une fascination et une attraction qui durera au fil des années ; à partir de la rencontre avec cette vieille boite, c'est une fréquentation ininterrompue qui commence. Patrick Chamoiseau ne cessera jamais de chercher à résoudre les mystères cachés au milieu des pages et, ensuite, à son tour, de faire naître des univers et des personnages. Longtemps après la publication de ce récit, dans son dernier travail littéraire, *Le Conteur, la nuit et le panier* publié cette année, Chamoiseau revient sur la modalité à travers laquelle, lorsqu'il est enfant, il entre en contact avec le papier imprimé à Fort-de-France :

> Quand [Man Ninotte] découvrit que j'aimais lire, elle entreprit de vider la brouette d'un djobeur, posté le mercredi aux abords du marché-aux-poissons, lequel vendait des rebuts de librairie dont on avait pris le soin de supprimer la couverture. Il vendait en petits-lots-ficelés livres, brochures, opuscules, photos-romans, magazines, almanachs, bandes dessinées... [...] Je commençai à lire ainsi, de petits-lots-ficelés en petits-lots-ficelés, sans trop discriminer, apprenant à fonder le plaisir de la lecture sur les lois du hasard et le seul feu d'une circonstance. (2021, 38-9)[3]

3 Cet épisode est déjà présent dans l'essai *Écrire en pays dominé*, un essai où Chamoiseau illustre le parcours de sa formation intellectuelle : « Man Ninotte me char-

e-ISSN 2499-5975

La première bibliothèque de Chamoiseau n'a pas la rigidité de la pierre, ses premiers livres ne sont pas des livres-monuments, intouchables, mais, au contraire, dépourvus de couverture, ils se prêtent à être mélangés comme un jeu de cartes. À l'image de la culture créole qui a dû s'inventer en rupture avec un passé muet, nié par la traite négrière, construite avec ce qui reste de la tradition africaine, mais aussi de la tradition amérindienne, et, dans une certaine mesure, ce qui reste de la tradition européenne, la bibliothèque de Chamoiseau est, dans un premier temps, improvisée. Même si, au fil des années, ses lectures seront de plus en plus le fruit d'un choix volontaire, la soif d'histoires qui caractérise sa jeunesse ne cessera de l'habiter et le poussera à chercher dans les œuvres d'écrivains apparemment très loin de lui, de par leur formation, leur appartenance sociale et culturelle, les secrets de leur art. Il n'est pas étonnant que des écrivains comme Aimé Césaire et Édouard Glissant soient ses maîtres ; il s'agit, à deux moments successifs du XXe siècle, de références incontournables pour quiconque s'apprête à devenir écrivain dans les petites Antilles françaises. Il est beaucoup plus surprenant que Chamoiseau établisse aussi des connexions intellectuelles avec le romancier américain William Faulkner et, dans le domaine francophone, avec Saint-John Perse, né en Guadeloupe mais fils de grands propriétaires blancs, descendant de la caste des békés.

L'œuvre de Chamoiseau surprend et fascine le lecteur non seulement par la richesse d'une parole écrite qui a su unir, mélanger, émulsionner dirait-il, des traditions aussi différentes que le roman-policier occidental[4] et les récits que le conteur, le narrateur d'histoires des plantations, inventait pour les esclaves réunis autour des flambeaux après une journée de travail, mais aussi pour son enquête attentive sur les mécanismes de l'écriture, sur les coulisses de l'acte créatif, pour sa recherche entêtée de ce que doit être la littérature et sur ce qu'écrire veut dire. C'est entre autre pour les caractéristiques de sa recherche que Patrick Chamoiseau a pu enseigner sur la chaire d''Écrivain en résidence', créée en 2019 par le Centre d'écriture et de rhétorique du siège parisien de Sciences PO. Cette chaire a été voulue par le gouvernement de la Grande École comme un laboratoire où les étudiants peuvent réfléchir sur les mécanismes de l'écriture créative et où chacun d'entre eux a l'opportunité de trouver une voix

royait tout ce qui lui paraissait être un livre. Elle les achetait des mains d'un djobeur du marché qui s'était fait spécialité des rebuts de librairie. On lui laissait les vendre à vil prix à condition d'en arracher les couvertures. Il en faisait de petits lots par genre et les vendait cinq ou dix centimes selon les lois de la pesée ou celles d'une couleur dans les pages. Ainsi, chaque jeudi, Man Ninotte me ramena des liasses hétéroclites ficelées par le djobeur » (1997, 39).

4 Le roman *Solibo Magnifique* (1988) peut être lu, entre autres, comme un pastiche du genre policier. *Hypérion victimaire* (2013) adopte la forme du polar.

expressive qui lui serait propre. Dans les romans de Patrick Chamoiseau, dans ses récits, narrateur et écrivain ne sont jamais invisibles, ils entrent dans le jeu du récit pour en illuminer les mécanismes mais aussi pour en souligner la complexité. L'écriture des essais, en revanche, est souvent consacrée à une enquête, à travers la lecture et le commentaire d'autres œuvres, sur les motifs de l'acte créatif, du dévoilement de l'apport que chaque artiste a fourni à la littérature. *Écrire en pays dominé*, publié en 1997, présente sa bibliothèque mentale, rebaptisée pour la première fois « sentimenthèque ».[5] La liste des raisons pour lesquelles chacun des auteurs abordés a suscité un intérêt est impressionnante, Chamoiseau dessine une cartographie de la littérature mondiale, permettant ainsi au lecteur d'établir des passerelles et des relations entre écrivains qui sont souvent aux antipodes. Il rend visible et palpable ce qui reste souvent mystérieux, le moment où la lecture devient écriture :

> On n'écrit pas avec toute une bibliothèque, juste avec ce qui a pu atteindre nos chairs. L'Écrire fait vibrer les cordes d'une sentimenthèque : de la partie la plus libre, la plus folle, la plus ouverte, la plus variée et la plus large de soi. Les auteurs de votre sentimenthèque, avouables ou pas avouables, se tiennent à vos côtés au moment de l'Écrire. Ils sont auprès de vous quand l'inconnu de la création est invoqué. (2021, 43)

La sentimenthèque est en 1997 évidemment provisoire, elle grandira pendant toute l'existence de Patrick Chamoiseau ; il la complète dans son dernier essai en fournissant quelques exemples, il ajoute quelques noms et explicite certaines influences. À côté d'une vaste galerie de portraits dont je ne peux vous citer que quelques noms, pour des raisons de temps (Defoe, Walcott, Soljenitsyne, Rilke, Borges, Stevenson, Kipling, Apollinaire, Octavio Paz…), certaines présences attirent notre attention. Dans sa sentimenthèque, en plus des noms plus ou moins célèbres mais qui appartiennent tous à la grande famille des hommes de lettres, il souligne l'importance de trois voix : celle des fuyards, des nègres marrons comme on les appelle dans les petites Antilles, la voix du conteur créole et le cri qui provient de la cale négrière. Arrêtons-nous sur ce que Patrick Chamoiseau porte en lui de ces trois influences qui ont nourri sa créativité :

5 Patrick Chamoiseau fournit lui-même cette définition du mot dans *Écrire en pays dominé* : « Comme toujours, quand je me lance à l'abordage de moi-même, les livres-aimés, les auteurs-aimés, me font des signes. Ils sont là. Ils m'habitent en désordre. Ils me comblent d'un fouillis. Tant de lectures depuis l'enfance m'ont laissé mieux que des souvenirs : des sentiments. Mieux qu'une bibliothèque : *une sentimenthèque*. Frisson. Sentiment… » (1997, 23-4).

> **Du nègre marron** : Le bruit de l'eau dans les arrière-ravines, et le vent qui se tait dans les Hauts […]
> **De la cale négrière** : Ce cri, ho !… Visiteur familier. […]
> **Du conteur créole** : D'abord en rire. Il faut en rire. Vaut mieux en rire. (255-8)[6]

Des voix dépourvues d'identité, qui n'ont laissé aucun témoignage tangible de leur existence. L'écrivain du XXIe siècle non seulement les décline parmi les motifs de son inspiration mais leur confère la même dignité que celle des grandes voix de la littérature mondiale. Habité par le cri primordial des noirs enfermés dans le ventre des bateaux négriers, Chamoiseau a su écouter et retrouver le silence et la force symbolique de ceux qui, au risque de leur propre vie, décidèrent de briser les chaines. Le conteur créole n'a pas, lui non plus, laissé de trace écrite mais de ce qu'on appelle communément l'« oraliture »[7] il est resté une pratique du récit qui fait largement usage de l'ironie, de l'humour et de la dérision. L'artiste contemporain a repris cette modalité narrative, s'en est approprié dans un jeu de contaminations littéraires qui mettent en contact non seulement des mondes différents, des poétiques différentes, mais aussi des époques différentes. Je vous laisse le loisir de méditer cette affirmation stupéfiante que nous trouvons dans *Le Conteur, la nuit et le panier* : « Je crois que Rabelais est un conteur créole » (2021, 234). Un parfait exemple, me semble-t-il, des contaminations dont je vous ai parlé mais aussi de la pratique de l'ironie et du sourire.

Toutefois, l'œuvre de Patrick Chamoiseau ne se nourrit pas seulement de livres ; sa formation en sciences juridiques et sociales lui permet de porter un regard très concret sur la réalité. Éducateur, opérateur dans le domaine social, il a contribué à récupérer des jeunes en situation de détention et lui-même, en citant un épisode de son expérience personnelle, réussit à donner la mesure des liens très forts qui existent entre la littérature et la vie, la littérature et le réel. Au cours de la période où il travaille dans la prison de Fleury-Mérogis en France, il découvre qu'un jeune détenu a commandé le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire et il entrevoit la possibilité de le sortir du désespoir dans lequel il a succombé :

6 L'exergue du roman *Solibo Magnifique* place de la même façon la narration sous le signe de l'humour. « *L'ethnographe* : – Mais, Papa, que faire dans une telle situation ? – D'abord en rire, *dit le conteur* » (1988, 13).

7 « Il s'agit de parvenir à une totalité ouverte de l'expression, qui s'alimente de l'oral et de l'écrit, mais qui ne saurait être la seule addition de l'oral et de l'écrit, et cela, que l'on se situe du côté de l'oral ou que l'on avance du côté de l'écrit […] Et, plus que jamais, l'écrivain créole assis devant sa feuille perçoit à quel point, sur cette tracée opaque située entre l'oral et l'écrit, il doit abandonner une bonne part de sa raison, non pour déraisonner mais pour se faire voyant, inventeur de langages, annonciateur d'un autre monde » (1994, 158).

Il Tolomeo
23, 2021, 25-34
e-ISSN 499-5975

> Je lui signalais des livres, et lui en apportais secrètement : Naipaul, Carpentier, Lezama Lima, Roumain, Stephen Alexis, Guillén… Sa cellule se remplit de la Caraïbe, puis (avec Faulkner, Amado, Marquez, Roa Bastos, Asturias…) de l'Amérique des plantations. (1997, 88)

Le Cahier d'un retour au pays natal a agi comme un détonateur pour le jeune antillais qui a reconnu dans les vers de Césaire la réalité de sa Martinique, le texte l'a envoûté. À cette époque, Patrick Chamoiseau n'a encore rien publié et, pour lui offrir des textes qui attirent son attention, il puise dans toute la production littéraire qui, au-delà des langues différentes, s'est fixé l'objectif de proposer un portrait des sociétés caraïbes d'un point de vue interne. Peut-être, nous l'imaginons, cet épisode aura contribué à convaincre Chamoiseau que le moment était venu de mettre en avant sa propre vision du monde créole, un véritable creuset où se sont rencontrés tant de mondes, des cultures différentes, un univers qui demandait à être raconté. Ses premiers romans, *Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique* répondent justement à cette urgence. Patrick Chamoiseau écrit dans le « Prologue » du manifeste *Éloge de la créolité* : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons créoles » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 1993, 13). Grâce à lui, la société créole, le monde créole, le monde des îles et ses habitants vont occuper le devant de la scène. Le roman *Texaco* (1992) propose une fresque narrative qui raconte l'histoire et les batailles d'un quartier de Fort-de-France et, tout en restant solidement ancré dans notre monde contemporain, l'écrivain y remonte le cours des siècles pour arriver à ce moment qui mérite encore d'être raconté, la période de l'esclavage, pour souligner comment les grandes transformations mondiales ont leur origine à cette époque, à travers la mise en contact de peuples contraints à vivre ensemble.

Toutefois Chamoiseau n'est pas un ethnologue mais un écrivain, un artiste, comme lui-même le précise souvent dans ses interviews. Si dans un premier moment, au cours de sa jeunesse, sa démarche pouvait sembler se rapprocher de l'intention de faire « un inventaire du réel » – pour le dire avec les mots d'un autre grand penseur martiniquais, Frantz Fanon – des coutumes, des habitudes, des langages, de la culture, des formes de l'oraliture pratiquée par les rares conteurs qui faisaient encore entendre leur voix, cette activité reste un travail préparatoire qu'il délaissera bien vite.

Il abandonnera le magnétophone avec lequel il a essayé de fixer de façon indélébile, de sauver, la voix pas claire des conteurs pour devenir un 'Guerrier de l'imaginaire'. Pour imaginer la Traite, déclarée grâce aux batailles qu'il a menées en 2001, par le Parlement français crime contre l'humanité, imaginer les chaines, les vies suspendues, les révoltes, l'indicible lieu de désespoir que furent les plantations de l'Amérique Centrale et fixer sur le papier une histoire jamais vé-

e-ISSN 2499-5975

ritablement écrite. La représentation de l'esclavage parcourt toute l'œuvre de Patrick Chamoiseau comme un leitmotiv qui la caractérise, nous le voyons dans la saga de *Texaco*, dans l'épopée *Biblique des derniers gestes* (2002), dans le roman *Un dimanche au cachot* (2007) et dans un récit dont la brièveté le distingue des textes que je viens de citer. Avec *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Chamoiseau se démarque d'un quelconque réalisme ou fidélité historique à ce qui advenait dans l'univers infernal de la plantation esclavagiste. Un esclave, désormais âgé, a passé toute son existence en captivité auprès de la fournaise où l'on travaille la canne à sucre pour la transformer en rhum exporté dans toute l'Europe. Travailleur expert, sa présence est très précieuse pour le colon, son maître. Arrivé à la fin de son existence, il va oser l'impensable pour un homme de son âgé, la fuite, la course folle dans les mornes, pour sortir de la suffocante damnation du travail servile. Doué d'une énergie extraordinaire pour son âge avancé, il se livre aux bois, à la végétation qui l'entoure et il trouve refuge dans sa terre, et il découvre, pour la première fois, de lui appartenir. Patrick Chamoiseau offre aux descendants d'esclave un récit fondateur, une légende, un rêve qui va bien au-delà de la simple célébration du désir de liberté. L'autre protagoniste du récit est un chien, le molosse qui le suit. Entraîné par son maître à déchirer la chair des esclaves qui tentent la fuite, il n'a jamais échoué dans sa mission et a toujours ramené à la grande case les rebelles, morts ou vifs. Cette fois, Patrick Chamoiseau a imaginé un épilogue différent, le récit de la poursuite lui a permis d'offrir sa vision personnelle de l'horreur perpétrée dans les Caraïbes, à ce moment donné de l'histoire, mais surtout de proposer un final qui synthétise sa vision du monde. Le molosse que le colon a fait arriver de France, en lui faisant connaitre l'abîme de la traversée de l'Atlantique dans le bateau négrier, est programmé pour propager la mort. Impitoyable, monstrueux, « maladivement vivant », pour le dire avec les mots de l'auteur, il est le produit le plus représentatif d'une société aliénée. Toutefois, à la fin de la course-poursuite, le molosse s'arrête et change la donne :

> Le monstre se rapprocha encore. Il perçut des choses que son esprit ne pouvait pas envisager. Il écarta bientôt ses propres souvenirs. Il écarta la masse de ses instincts où sommeillaient des conduites à tenir. Il se livra à ce qu'il recevait. Il regarda comme, du haut d'un abîme on regarde le crépuscule d'un astre, ou le grand-œuvre de sa naissance. Il ne savait pas trop. Le monstre s'approcha encore de l'être et, sans trop savoir pourquoi, avec la conviction dont il était capable, se mit à le lécher. Il ne léchait pas du sang, ou de la chair, ou de la sueur de chair. Il ne prenait pièce goût. Il léchait. C'était l'unique geste qui lui était donné. (1997, 125)

Chamoiseau, avec cette parabole, cette allégorie, fait exploser le récit traditionnel qui présente le monde des plantations comme un univers uniquement porteur de désespoir. Dans une construction narrative qui s'apparente à une vision, l'écrivain imagine une relation différente, un affrontement qui peut, à tout moment, se transformer en un échange. Même si de façon brutale et inhumaine, dans l'éparpillement de terres qui constituent les Caraïbes, s'est mise en place, voilà des siècles, l'anticipation des grandes transformations que notre monde contemporain connait aujourd'hui. Le poète nous accompagne dans ce passé pour nous permettre de comprendre les contextes où se manifestent, même si de façon brutale et forcée, des relations qui redessinent le monde. Son imaginaire reconsidère l'Histoire mais sa vision concerne aussi le présent, les nouveaux rapports qui lient les êtres humains, appelés à se rencontrer, à se mélanger, et sa prose poétique séduisante et magique, l'empreinte de son écriture, nous invite à rêver un monde nouveau.

Son engagement n'agit pas seulement sur le front poétique, je voudrais souligner l'importance d'un texte publié en 2021, *Manifestes* (Glissant, Chamoiseau 2021), qui recueille les textes écrits au cours de la première décennie du XXIe siècle en collaboration avec son maître et son ami Édouard Glissant, pour souligner l'urgence de nommer les priorités du siècle qui était en train de naître : sauvegarder « l'intraitable beauté du monde », préserver la Terre, les écosystèmes, veiller afin que ne surgissent pas de nouveaux murs cachés derrière des idéologies violentes, réaffirmer le droit de chaque homme à habiter la terre, dans tous ses lieux, le principe de l'accueil de l'autre. Il a spécifiquement consacré un texte, *Frères migrants*, à ceux qui sont contraints au voyage où il s'insurge contre l'indifférence et la banalisation d'un drame qui concerne des milliers de femmes, d'hommes et d'enfants. Dans une analyse lucide des raisons qui ont conduit de fait au silence, voire même à l'hostilité, de la communauté internationale, le narrateur de *Frères migrants* sollicite le lecteur, lui demande de prendre une position, de s'exposer. Le texte se termine avec une *Déclaration des poètes*, au rythme incantatoire, que Patrick Chamoiseau place sous l'égide des nombreux écrivains qui l'ont inspiré, dont la formule rappelle la *Déclaration des droits de l'homme*, proclamée cette fois par des artistes qui pourront peut-être être entendus plus que d'autres quand ils déclarent :

> Les poètes déclarent qu'aller-venir et dévirer de par les rives du monde sont un Droit poétique, c'est-à-dire : une décence qui s'élève de tous les Droits connus visant à protéger le plus précieux de nos humanités ; qu'aller-venir et dévirer sont un hommage offert à ceux vers qui l'on va, à ceux chez qui l'on passe, et que c'est une célébration de l'histoire humaine que d'honorer la terre entière de ses élans et de ses rêves. Chacun peut décider de vivre

e-ISSN 2499-5975

cette célébration. Chacun peut se voir un jour acculé à la vivre ou bien à la revivre. Et chacun, dans sa force d'agir, sa puissance d'exister, se doit d'en prendre le plus grand soin. (2017, 132-3)

Bibliographie

Chamoiseau, P. (1988). *Solibo Magnifique*. Paris : Gallimard.
Bernabé, J. ; Chamoiseau, P. ; Confiant, R. (1989). *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.
Chamoiseau, P. (1990). *Antan d'enfance*. Paris : Gallimard. Haute Enfance.
Chamoiseau, P. (1992). *Texaco*. Paris : Gallimard.
Chamoiseau, P. (1994). *Chemin d'école*. Paris : Gallimard. Haute Enfance.
Chamoiseau, P. (1994). « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit ». Ludwig, R. (éd.), *Écrire la parole de nuit, la nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard, 151-8.
Chamoiseau, P. (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
Chamoiseau, P. (1997). *L'Esclave vieil homme et le molosse*. Paris : Gallimard.
Chamoiseau, P. (2002). *Biblique des derniers gestes*. Paris : Gallimard.
Chamoiseau, P. (2005). *À bout d'enfance*. Paris : Gallimard. Haute Enfance.
Chamoiseau, P. (2007). *Un dimanche au cachot*. Paris : Gallimard.
Chamoiseau, P. (2013). *Hypérion victimaire*. Paris : ELB / Éditions La Branche.
Chamoiseau, P. (2016). *La Matière de l'absence*. Paris : Seuil.
Chamoiseau, P. (2017). *Frères migrants*. Paris : Seuil.
Chamoiseau, P. (2021). *Le Conteur, la nuit et le panier*. Paris : Seuil.
Glissant, É. ; Chamoiseau, P. (2021). *Manifestes*. Paris : La Découverte et Éditions de l'Institut du Tout-Monde.
Sartre, J.-P. (1964). *Les Mots*. Paris : Gallimard. Folio.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Ari Gautier, *Négrodalitalité*

Ananya Jahanara Kabir
King's College London, UK

Ari Gautier is a Francophone writer who was born in Madagascar of a Franco-Tamil father and a Malagasy mother. He spent his childhood mostly in his father's natal world of Pondicherry, India. Subsequently, he lived between Paris and Pondicherry, before moving permanently to Oslo. The author of two novels, *Carnet Secret de Lakshmi* (2015) and *Le thinnai* (2017), and a collection of short stories, *Nocturne Pondichéry* (2021), he resumed writing poetry during the pandemic year 2020. Four of these poems are presented here as the cycle *Négrodalitalité*: a title that exemplifies how Gautier stretches, bends, and creolises language in response to political and aesthetic exigencies.

Gautier's paternal lineage embeds him within millennia of caste-based oppression crystallised around the community that colonial authorities in India infamously defined as 'Pariah'. His maternal connections to Madagascar bring him Africanity as a mode of solidarity and resistance. This complex, 'Afrovidian' sensibility is condensed in the portmanteau 'Négrodalitalité': its first element reminds us that it was George Floyd's murder that catalysed the cycle, while the second conjoins the Black Lives Matter movement to the struggle for rights, recognition, and respect waged under the banner of Dalit self-assertion. Coursing through this word, and the cycle it names, is an experimental praxis of creolisation as the motor of resistance through joy. This turn is the result of his collaboration with Ananya Kabir since March 2020 on their co-founded cultural platform, *Le thinnai kreyol*, and its associated epistemological structure, 'the archipelago of fragments'.

Négrodalitalité is a creolised word that traffics in fragments. In making space for itself in French, it emits an insouciant joy. Gautier's poems are replete with several such neologisms: morphologically French, but comprehending multiple worlds of feeling, experience, memory, and embodied resistance. The body is the plane of suffering as well as joy. Transformation takes place through drums (*parai molam, thappatai*) historically associated with the stigmatised parai-

yan community, and is registered in sensuous and surprising linguistic innovation. From 'nécropoétic' to 'alegroparai', via the plangency of 'tragédie cottonale', Gautier charts a fresh, creolising path through the debris of a complex colonial inheritance.

In 1962, Pondicherry ceased to be French and was incorporated into the Republic of India. Its awkward suture into the politics and daily life of an Anglophone postcolony is managed by the Tamil language shared across the region it is part of, but heightened by the French citizenship retained by Franco-Tamils such as Gautier. The French empire that gave mobility and capital to his ancestors, and made possible the conditions of his very existence by offering his father the opportunity of military service that took him all over the world, including Madagascar, also gave rise to complicities, collaborations, and compromises – however inadvertent.

Gautier repays the debt of linguistic belonging and European mobility this history places on him, by challenging the French language and Frenchness. Where he senses an epistemic and ethical problem, he responds ontologically: by creating new words.

In the beginning, there is always the (new) word.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Ari Gautier, *Négrodalitalité*

Ananya Jahanara Kabir
King's College London, UK

traduit par Rosa Beunel
King's College London, UK

Ari Gautier est un auteur francophone né à Madagascar d'un père Franco-Tamoul et d'une mère Malgache. Il a passé son enfance dans le pays natal de son père à Pondichéry, en Inde. Puis à l'âge adulte, il a vécu entre Paris et Pondichéry avant de s'installer à Oslo. Auteur de deux romans, *Carnet Secret de Lakshmi* (2015) et *Le thinnai* (2017), ainsi que d'un recueil de nouvelles, *Nocturne Pondichéry* (2021), il se remit à écrire des poèmes durant l'année de pandémie en 2020. Quatre de ces poèmes sont présentés ici comme le cycle de *Négrodalitalité* : un titre qui illustre la manière dont Gautier étire, tord et créolise le langage pour répondre aux exigences politiques et esthétiques de son temps.

La lignée paternelle de Gautier l'ancre dans des millénaires d'oppressions liées au système de caste, qui se sont cristallisées autour de la communauté que les autorités coloniales ont notoirement définie comme 'Paria'. Les relations qu'il entretient avec Madagascar par son héritage maternel lui apporte l'africanité comme mode de solidarité et de résistance. Cette sensibilité 'Afrovidienne' complexe est condensée dans le mot-valise qu'est 'Négrodalitalité'. Son premier élément nous rappelle que c'est le meurtre de George Floyd qui a initié ce cycle, tandis que le second lie le Black Lives Matter mouvement au combat pour les droits, la reconnaissance, et le respect des Dalits conduit sous la bannière de leur assertivité. Ce qui anime ce mot et le cycle dont il est le titre est une pratique expérimentale de la créolisation comme moteur de résistance par la joie. Ce tournant est le résultat de sa collaboration avec Ananya Kabir depuis Mars 2020 sur leur plateforme culturelle qu'ils ont fondée ensemble, L*e thinnai kreyol*, avec la structure épistémologique qui lui est associée, 'l'archipel de fragments'.

Négrodalitalité est un mot créolisé qui se livre au trafic de fragments. En se faisant une place dans le français, il émet une joie insouciante. Les poèmes de Gautier sont remplis de néologismes tels que

celui-ci : morphologiquement français mais comprenant des mondes multiples d'émotion, d'expérience, de mémoire et de résistance par le corps. Le corps est l'instrument par lequel l'on ressent la douleur ainsi que la joie. La transformation se déroule à travers les percussions (*parai môlam, thappatai*) historiquement associées à la communauté stigmatisée des paraiyans, et s´inscrit de manière sensuelle avec de surprenantes innovations linguistiques. De 'nécropoétic' à 'alégroparai', en passant par les inflexions plaintives exprimées par le titre 'tragédie cottonale', Gautier trace un passage créolisant et neuf à travers les débris d'un héritage colonial complexe.

En 1962, Pondichéry cessa d'être française et fut incorporée dans la République de l'Inde. Cette suture dans la politique et la vie quotidienne d'une post-colonie anglophone est délicate, et ses effets sont atténués grâce à l'usage du langage tamoul à travers les régions dont Pondichéry fait partie, mais renforcés par la citoyenneté française conservée par les Franco-Tamouls tels que Gautier. L'empire français, qui a donné du capital à ses ancêtres, a permis leur mobilité, et a rendu possible les conditions mêmes de son existence en offrant à son père l'opportunité d'effectuer un service militaire qui le fit voyager à travers le monde, Madagascar inclus, a aussi donné lieu à des complicités, collaborations et compromis – quels qu'en soit leurs niveaux d'advertance.

Gautier paie sa dette d'appartenance linguistique et de mobilité européenne, dont cette histoire l'a affublé en défiant la langue française et la francité. Là où il sent un problème épistémique et étique, il répond de manière ontologique : en créant de nouveaux mots.

Au commencement, il y a toujours le (nouveau) verbe.

Il Tolomeo
23, 2021, 37-38 | e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Nécropoétic

Ari Gautier

Le corps noir n’est pas un autel pour vos génuflexions
Le corps noir n’est pas un cimetière pour enterrer votre haine et votre xénophobie
Le corps noir n’est pas un festin pour apaiser votre gloutonnerie cannibale
Le corps noir n’est pas une esplanade pour promener vos chiens blancs
Le corps noir n’est pas votre code noir

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Necropoetic

Ari Gautier, translation by Ananya Jahanara Kabir

The black body is no altar at which you genuflect
The black body is no cemetery where you bury your hatred, your xenophobia
The black body is no banquet where you glut your cannibal desire
The black body is no plaza where you promenade your white dogs
The black body is not your Black Code

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/006

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Necropoetica

Ari Gautier, traduzione di Luca Raimondi

Il corpo nero non è un altare per le vostre genuflessioni
Il corpo nero non è un cimitero per seppellire il vostro odio e la vostra xenofobia
Il corpo nero non è un banchetto per saziare la vostra ingordigia cannibale
Il corpo nero non è una piazza per portare a passeggio i vostri cani bianchi
Il corpo nero non è il vostro Codice nero

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 898029.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Tragédie Cotonnale

Ari Gautier

Gossypium arbarium… Gossypium herbaceum… Gossypium barbadense… Gossypium hirsutum…
Au commencement, je n'étais que fibre.
On me cueillit et on me transforma en fil pour faire de moi un tissu.
Tissu, j'aurais pu le rester pour couvrir la nudité de l´humanité.
Toile, j'aurais pu le demeurer pour étoffer le rêve des hommes libres.
Hélas, on vola mon destin pour faire de moi le linceul des destins brisés.
J'étais bleu à Pondichéry, je devins rouge de sang sur les rives de la Sénégambie.
Guinée, murmura l'eau.
Peut-on essuyer les larmes d´un fleuve avec un oripeau ?

Je devins bâillon pour taire les bruits des chaines
On se servit de moi pour essorer la sueur, essuyer le sang, frotter les corps, épousseter l'infamie, dépoussiérer la bonne conscience et nettoyer la honte.
Dans les cales, je nettoyais les plaies
Je pansais la douleur de l'étranger
J'étouffais les plaintes d'un continent saccagé.
Témoin de barbarie, de cruauté et de bestialité,
Je pends comme un vulgaire drapeau sur le mat entaché par la mort.
Madras, marmonna l'océan.

Caraïbes !!! Lorsque de tes rivages souffle le vent pour faire siffler les voiles et le mât, je ploie sous la honte.
Je sèche les larmes.
Je couvre les corps meurtris par les coups de fouet.
J'enveloppe la chair boursouflée qui se rappelle la douce brise de la savane.
Je fagote la mort pour qu'elle paraisse belle et innocente.
Je pare l'inhumanité par la mission civilisatrice
Et parade la conscience habillée de pharisaïsme.
Mais, qui a attaché ce morceau de sucre au bout de mon mouchoir ?

Legba accueille Karuppu sami
Ba mouin la main, fwè
Nègre, négrier, négritude…

Zindiens, girmitya, alegromitya…
Maîtres, esclaves, engagés, durais…
Colons, colonies, colonisateurs…
J'essuie les mots blancs de mon tableau noir
Peut-on effacer la mémoire ?
Le thappatai, le djembe, le gwoka résonnent sur l'archipel fragmenté
L'afrovidien crie… Kreyol!
Ki Kreyol ? lui retorque l'archipel des fragments.

e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Cottonian Tragedy

Ari Gautier, translation by Ananya Jahanara Kabir

Gossypium arbarium… Gossypium herbaceum… Gossypium barbadense… Gossypium hirsutum…
In the beginning, I was but fibre.
I was plucked, and I was transformed into a thread to make me into a cloth.
Cloth I could have remained, to cover the nudity of humanity.
Canvas I could have stayed, to unfurl the dream of free men.
Alas, my fate was stolen-- to turn me into the shroud of broken fates.
Blue was I in Pondicherry, blood red I became on Senegambia's shores.
Guinea, whispered the water.
Can you wipe a river's tears with these tawdry tatters?

I became a gag to silence the noises of chains
They used me to wipe blood, wring out sweat, scrub bodies, dust off infamy
To buff up clear conscience and to clean up shame.
In the hold I cleaned wounds
I bandaged the foreigner's pain
I muffled the moans of a ransacked continent.
Witness to barbarism, to cruelty and bestiality,
I hang like some vulgar flag on the death-stained mast.
Madras, whispered the ocean.

Caribbean!!! When your shores blow the wind that whistles through the sail and the mast, I bend with shame.
I dry tears.
I cover bodies bruised by whiplashes.
I swaddle swollen flesh that remembers the savanna's soft breeze.
I wrap up death to give it beauty and innocence.
I clothe savagery with the civilizing mission
And parade the conscience dressed in the Pharisee's garb.
But -- who attached this piece of sugar to the end of my kerchief?

Legba welcomes Karuppu sami
Ba mouin la main, fwè
Negro, nègrier, Negritude

Zindian, girmitya, alegromitya…
Master, slaves, the indentured, durais…
Colonised, colonies, colonisers…
I wipe off the white words on my blackboard
Can we erase memory?
The thappatai, the djembe, the gwoka, resonate on the fragmented archipelago
The Afrovidian cries… Kreyol!
Ki Kreyol? Retorts the archipelago of fragments.

e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Tragedia cotonale

Ari Gautier, traduzione di Luca Raimondi

Gossypium arbarium… Gossypium herbaceum… Gossypium barbadense… Gossypium hirsutum…
In principio, non ero che fibra.
Mi colsero e mi trasformarono in filo per fare di me un tessuto.
Tessuto avrei potuto restare, per coprire la nudità dell'umanità.
Tela avrei potuto rimanere, per dare stoffa al sogno degli uomini liberi.
Ahimè, rubarono il mio destino per far di me il sudario dei destini spezzati.
Ero blu a Pondicherry, divenni rosso sangue sulle rive della Senegambia.
Guinea, mormorò l'acqua.
È possibile con un orpello asciugare le lacrime di un fiume?

Divenni bavaglio per soffocare i rumori delle catene
Si servirono di me per astergere il sudore, asciugare il sangue, strofinare i corpi, pulire l'infamia, ripulire la buona coscienza e lavare la vergogna.
Nelle stive, lavavo le ferite
Fasciavo il dolore dello straniero
Soffocavo i lamenti di un continente saccheggiato.
Testimone di barbarie, di crudeltà e di bestialità,
Penzolo come una volgare bandiera sull'albero macchiato dalla morte.
Madras, mormorò l'oceano.

Caraibi!!! Quando il vento soffia dalle vostre sponde per far vibrare le vele e gli alberi, mi piego sotto la vergogna.
Asciugo le lacrime.
Copro i corpi percossi dai colpi di frusta.
Avvolgo la carne tumida che si ricorda della dolce brezza della savana.
Bendo la morte perché appaia bella e innocente.
Adorno l'inumanità con la missione civilizzatrice

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 898029.

E metto in mostra la coscienza vestita di fariseismo.
Ma, chi ha attaccato questa zolla di zucchero all'estremità del mio fazzoletto?

Legba accoglie Karuppu Sami
Ba mouin la main, fwè
Negro, negriero, negritudine…
Zindiens, girmitya, alegromitya…
Padroni, schiavi, engagés, durais…
Coloni, colonie, colonizzatori…
Rimuovo le parole bianche dalla mia lavagna nera
È possibile cancellare la memoria?
Il thappatai, il djembe, il gwoka risuonano sull'arcipelago frammentato
L'afrovidico grida… Kreyol!
Ki Kreyol?, gli ribatte l'arcipelago dei frammenti.

Il Tolomeo
23, 2021, 49 -50
e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Alegroparai

Ari Gautier

Dandanakku Danakkudakku...
Qui joue mon môlam ?
Dandanakku Danakkudakku...
Qui annonce à ma place ?

Poussez-vous, éloignez-vous, écartez-vous !
Il arrive là ; le paria, l’intouchable, l’hors-caste
Son ombre est une souillure, et son âme abjecte
Même l’air se pollue sur son passage…
Mon cœur meurtri se déchire comme une peau trop tendue

Jadis, je chantais les héros sur les champs de bataille
Je réveillais les dieux dans leur sommeil
Je célébrais l’amour dans les mariages
Je louais le nouveau-né
Hélas, me voilà condamné à accompagner la mort et à faire danser les cadavres.

Paraiyan, maudit, gueux, exclu…
Ces mots sont devenus les cendres de cette société qui a brulé mon âme
Paraiyan je suis né, mais paraiyan je ne mourrais.
Mon môlam s’insurge dans l´archipel des fragments
Et fait résonner l’Alegroparai sur le Thinnai Kreyol.
Dandanakku Danakkudakku…
Dandanakku Danakkudakku…

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/011

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Alegroparai

Ari Gautier, translation by Ananya Jahanara Kabir

Dandanakku Danakkudakku...
Who is beating my molam?
Dandanakku Danakkudakku
Who announces my arrival?

Move away, step away, go away!
He’s here! The pariah, the untouchable, the outcaste
His shadow is a stain, and his soul, abject
The very air is polluted by his passage….
My bruised heart is bursting like too-tight skin

Once, I used to sing about heroes on the battlefield
I used to wake the gods up from their sleep
I used to celebrate love at weddings
I used to praise the newly born
Now, alas! They’ve condemned me to escort death, make corpses dance.

Paraiyan, accursed, beggar, excluded...
These terms are society’s ashes that have charred my soul
Paraiyan I was born, but paraiyan I won’t die.
My molam rises up through the archipelago of fragments
And makes Alegroparai reverberate on the Thinnai Kreyol.
Dandanakku Danakkudakku…
Dandanakku Danakkudakku…

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Alegroparai

Ari Gautier, traduzione di Luca Raimondi

Dandanakku Danakkudakku...
Chi suona il mio molam?
Dandanakku Danakkudakku...
Chi batte al posto mio?

Spostatevi, allontanatevi, scansatevi!
Ecco che arriva: il paria, l'intoccabile, il fuori casta
La sua ombra è una macchia, e la sua anima abbietta
Anche l'aria s'inquina al suo passaggio…
Il mio cuore straziato si lacera come una pelle troppo tesa

Un tempo cantavo gli eroi sui campi di battaglia
Svegliavo gli dei dal loro sonno
Celebravo l'amore nei matrimoni
Elogiavo i nuovi nati
Ahimè, eccomi condannato ad accompagnare la morte e far danzare i cadaveri.

Paraiyan, maledetto, mendicante, escluso…
Queste parole sono diventate le ceneri di questa società che m'ha bruciato l'anima
Paraiyan sono nato, ma paraiyan non morirò.
Il mio molam insorge nell'arcipelago dei frammenti
E fa risuonare l'Alegroparai sul Thinnai Kreyol.
Dandanakku Danakkudakku…
Dandanakku Danakkudakku…

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 898029.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Négrodalitalité

Ari Gautier

En moi vivent le nègre et le dalit
L'insulte et la fierté sont mêlées et s'entremêlent dans mon sang.
Nègre, hurlé dans le vent, ce mot m'insulte.
Je suis nègre. Crié au vent, il me rend fier.
Dalit. Souillé, je me replis sur moi-même.
Je suis dalit. Je swing dans ma souillure.
Oxymore, pléonasme, contraire et contradiction
Eh oui, je suis l'affirmation de vos doutes,
Puisque je doute vos affirmations.
Le parianègre sème le verbe
À vous de récolter les mots qui s'aiment.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/014

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Negrodalitality

Ari Gautier, translation by Ananya Jahanara Kabir

In me live the Negro and the Dalit
Insult and pride mingle and intermingle in my blood
Negro, howled to the wind: the word insults me.
I am Negro. Shouted at the wind, it makes me proud.
Dalit. Soiled, I curl into myself.
I am Dalit. The stain becomes my swing.
Oxymoron, pleonasm, contrary and contradiction
Oh yes, I am the affirmation of your doubts,
Because I doubt on your affirmations.
The Parianegro seeds the word
Up to you to collect the terms that love each other.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/015

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Negrodalitalità

Ari Gautier, traduzione di Luca Raimondi

In me vivono il Negro e il Dalit
L’insulto e l’orgoglio si mescolano e si frammischiano nel mio sangue.
Negro: ululata al vento, questa parola mi insulta.
Io sono Negro. Gridata nel vento, mi rende fiero.
Dalit. Sporco, mi rinchiudo in me stesso.
Io sono Dalit. La sozzura è il mio swing.
Ossimoro, pleonasmo, contrario e contraddizione
Eh già, sono l’affermazione dei vostri dubbi,
Giacché dubito le vostre affermazioni.
Il Parianegro semina il verbo
A voi raccogliere le parole che s’amano.

This project has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 898029.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/016

Dossier

Postcolonial Genre Fiction | Les genres populaires dans les littératures postcoloniales | Letteratura di genere postcoloniale

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Editorial Notes: Postcolonial Genre Fiction

Lucio De Capitani
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Genre fiction is a capacious category that encompasses science fiction, crime and detective fiction, Gothic and Horror, romance fiction and erotica, and fantasy literature. It is usually understood in opposition to a literary 'mainstream' from which genre fiction distinguishes itself by its reliance on formal conventions, tropes and themes that are specific to each genre, and by the way it caters to specific groups of readers through specialized publishing networks. In terms of critical appraisal, it has traditionally been looked down upon for its supposed lack of quality, innovation, and depth. According to this line of reasoning, it appeals to masses of readers with poor critical literacy (justifying the alternative nomenclature of 'popular fiction'), and/or to a number of niche audiences. Such a dichotomic division between genre fiction and 'the mainstream' is, of course, problematic, framing the former as a minor literary product, inescapably formulaic, stylistically simplistic, and psychologically superficial.

Despite these traditional prejudices, genre fiction is steadily acquiring greater dignity, a process certainly helped by the fact that its authors have obtained critical and commercial recognition with *different* audiences – becoming, in fact, 'mainstream' – and thus challenging the idea that genre fiction is – depending on how you define it – directed exclusively to a specific readership, systematically low-quality, or necessarily simplistic and formulaic. It is also worth noting that genre fiction tropes may find their way into works that cannot be defined as belonging to genre fiction itself – further blurring the boundaries between mainstream and genre literature.

What does it mean, then, to address *postcolonial* genre fiction – the focus of this monographic section of *Il Tolomeo*? What do we gain by

adopting a specifically postcolonial perspective on the study of genre fiction? Considering that the exact meaning of 'postcolonial' has always been debated, there is no simple answer to this question. The seven articles included here have opted for several different (but compatible) approaches to tackling the question of how the category of the postcolonial may merge with a discussion on genre fiction:

1. the first approach is to explore the genre fiction produced within postcolonial countries (e.g. the history of crime fiction in South Africa). This approach brings to the foreground the notion that, rather than talking of *one* history of genre fiction, it is more correct to talk of several (variously interconnected) histories. It also leads to interesting research trajectories, such as the way in which a peripheral/colonial literary environment influences the formal aspects of genre fiction, or the relationship between these postcolonial genre fiction traditions and Western/European/American ones.
2. The second approach, to an extent overlapping with the first one, is to look at genre fiction written by colonial subjects and/or people of colour – not necessarily in (post)colonial countries (e.g. speculative fiction by black writers in Canada or the US). This leads us to investigate when and how writers from marginalised communities and/or minorities produce radically different forms of genre fiction in comparison with their white counterparts.
3. The third approach – based on an understanding of the postcolonial as an inherently political stance – involves seeing postcolonial genre fiction as texts that either deploy or subvert specific genre fiction conventions or tropes to perform an anti-colonial, de-colonial, anti-racist function (either within works that can properly classified as genre fiction or within hybrid works, which simply incorporate *some* aspects or devices of genre fiction). This implies critically investigating the extent those tropes/devices can be connected to colonial/anti-colonial epistemologies.
4. The fourth approach involves a rewriting of Western genre fiction, consistently with the traditional postcolonial move of rewriting the literary canon. The fact that the canon of genre fiction may overlap, at times, with the 'mainstream' literary canon (e.g. in the case of *Mansfield Park* or *Frankenstein*) inherently reminds us that the barriers between genre fiction and 'the mainstream' are sometimes rather volatile.

Together, these various, interconnected approaches show how looking at genre fiction through a postcolonial perspective – as well as looking at postcolonial literary history in the mirror of genre fiction – opens up compelling areas of research and discussion.

Il Tolomeo 23, 2021, 65-68 | e-ISSN 2499-5975

The monographic section opens with Marta Fossati's article on the black South African writer H.I.E. Dhlomo and the crime fiction he produced in the first decade of apartheid. After an overview of crime fiction in the South African context, Fossati compares some of Dhlomo's short stories with those of Arthur Maimane, published a few years later in the popular magazine *Drum*. Fossati claims that, while Dhlomo's and Maimane's stories are formally different, they both re-work and adapt the tropes of European and North American crime fiction to the South African context, and, in doing so, reassert a claim to knowledge denied to Black South Africans under apartheid. In addition, Fossati argues that Dhlomo could be seen as a precursor of *Drum* writers like Maimane, establishing important continuities between two generations of South African writers.

Lorenzo Mari's article focuses on the genre of the family novel – a popular one in postcolonial and world literature – to argue against the separation between 'high-brow' and 'low-brow literature', on which the distinction between genre and mainstream literature largely lies. After examining the various ways in which this genre has historically been framed – variously relying on the work of Frederic James, Graham Huggan and John McLeod – and discussing its place in the global literary market, Mari focuses on *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* by Junot Díaz and *Lara* by Bernardine Evaristo, which he takes as turning points in the tradition of the postcolonial family novel, opening the path for new developments, such as the increasing hybridization of the family novel with the genres of popular fiction.

Miriam Sbih's article addresses the potential of the concept of 'speculative fiction' as an umbrella term for various modes of genre fiction (such as fantasy, Horror, or historical fiction) that, engaging in a 'what if?' scenario, construct new or unheard visions of the world. This is a stance that, as Sbih argues, complements a postcolonial critical agenda, allowing writers to think of alternative scenarios to those emerging from the reality of colonial history. Her case study is the collection *Dominoes at the Crossroads* by the African Canadian writer Kaie Kellough, which attempts to re-imagine the story of the black diaspora in Montreal.

Alessia Polatti discusses three novels by British-Caribbean writer Caryl Phillips and their intertextual connections: *A State of Independence*, a rewriting of *Mansfield Park*; *The Lost Child*, a rewriting of *Wuthering Heights*; and *A View of the Empire at Sunset*, a narrative of the early life of Jean Rhys – the great rewriter of *Jane Eyre*. Polatti uses these three novels to articulate how Phillips's rewrites the canonical nineteenth-century romance genre. She argues that Phillips manages to combine the romance genre and postcolonial fiction, placing twentieth-century migration, at the heart of the three narratives, within the historical frame of canonical romances, and ultimately resettling the romance genre through the postcolonial concept of 'home'.

Teresa Colliva's article contributes to the debate on Afrofuturism, particularly on speculative fiction written by black women, by addressing the work of the Nigerian American writer Nnedi Okorafor. Taking as her point of departure Okorafor's rejection of the label Afrofuturism in favour of her self-coined category of Africanfuturism, Colliva shows how the writer insists on the importance of narratives rooted in the African continent, thus abandoning the Western models and canons of science fiction. Most importantly, by analysing Okorafor's novels *Who Fears Death?*, *Lagoon* and *Binti*, as well as her interviews and blog posts, Colliva argues that Okorafor uses speculative fiction to conceive an alternative modernity for Africa.

Valerie Tosi examines Peter Carey's novel *My Life as a Fake*, taking this novel as an example of postcolonial Gothic, a category that she contextualises by investigating its intertextual connections with Mary Shelley's *Frankenstein* and its similarities with Stephen King's *The Dark Half* and "The Importance of Being Bachman". Carey's novel, she argues, turns the cultural history of Australia into a Gothic narrative that dismantles cultural stereotypes and challenges hierarchies between metropolitan centres and colonial peripheries.

The article by Mohammed Lamine Rhimi focuses on the novels of Edouard Glissant. Specifically, Lamine Rhimi proposes to see the hybridisation of literary genres that characterises Glissant's prose as a narrative example of his Poetics of Relation and uses the expression *maronnage rhétorique* to define the Antillean author's rejection of any imperialistic categorisation.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Detective Stories During Apartheid: H.I.E. Dhlomo as a Precursor of *Drum*

Marta Fossati
Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract This article aims to contribute to the discussion of English-language crime fiction by black South African writers before 1994 by exploring H.I.E. Dhlomo's relatively overlooked contribution to the genre in the first decade of apartheid. In particular, I intend to close read three detective stories written between the late 1940s and the early 1950s by Dhlomo, namely "Village Blacksmith Tragicomedy", "Flowers", and "Aversion to Snakes", and compare them with the more celebrated stories published by Arthur Maimane in the popular magazine *Drum* a few years later. Notwithstanding their different re-elaboration of the tropes of crime fiction, I argue that both Dhlomo and Maimane resorted to this productive strand of popular literature to reassert a claim to knowledge denied to Africans, saturating their texts with new local meanings and exceeding Western genre conventions.

Keywords South Africa. Crime fiction. Detective stories. H.I.E. Dhlomo. Drum.



Peer review

Submitted 2021-06-29
Accepted 2021-09-10
Published 2021-12-20

Open access



Citation Fossati, M. (2021). "Detective Stories During Apartheid: H.I.E. Dhlomo as a Precursor of *Drum*". *Il Tolomeo*, 23, 69-84.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/018

1 Introduction

Crime fiction in South Africa has exploded after the demise of apartheid in 1994, as many scholars have noted (see, among others, De Kock 2016, 36). This strand of popular literature is endemic in post-transition South Africa at many levels: it is produced by writers of all ethnicities and spans different genres and formats, both fictional and non-fictional.[1] Notable authors include Afrikaans writer Deon Meyer, who started writing in the late Nineties and who is widely read in translation, Mike Nicol, Margie Orford, Angela Makholwa, and Sifiso Mzobe, to name a few (see Titlestad 2012, 691). If the growth of crime writing in South Africa after 1994 is actually part of a larger trend worldwide since the beginning of the new millennium (De Kock 2016, 36), the country's postcolonial condition provides especially fertile ground for the proliferation of crime writing.[2] As John and Jean Comaroff argue, "the dialectic of law and disorder appears inflated, and more dramatically visible" in postcolonial contexts, where "the dispersal of state authority into patchworks of partial, horizontal sovereignties is far more advanced" (Comaroff, Comaroff 2006, 41). As a consequence, crime fiction in post-transitional South Africa represents an allegory "with which to address, imaginatively, the nature of sovereignty, justice and social order" (20).

Following the upsurge of crime writing in and outside South Africa, the critical debate on the genre has recently gained momentum, also thanks to a more general scholarly reappraisal of popular fiction in the last few decades.[3] In particular, it has been widely debated whether contemporary South African crime fiction represents only a marketable, escapist genre or can also provide a social critique of the new South African predicament.[4] Crime fiction before 1994, conversely, is rarely taken into consideration in scholarly discussions of crime writing in South Africa. In his blog *Crime Beat*, Mike Nicol, himself a crime novelist and a literary scholar, opens his "Short History of South African Crime Fiction" with the following lines:

1 See Rautenbach 2013 for a discussion of 'true-crime', a subgenre of literary non-fiction, in contemporary South Africa. Jonny Steinberg's *Midlands* (2002) is a notable example of non-fictional crime writing in South Africa.

2 For a discussion of the link between crime writing and postcolonialism, see Matzke, Mühleisen 2006.

3 Both the *Journal of Postcolonial Writing* and *Current Writing* have published special issues on South African crime fiction in 2013. For a more global perspective, see the volume *Crime Fiction as World Literature* (2017), edited by Louise Nilsson, David Damrosch, and Theo D'haen.

4 These questions have been addressed in the so-called 'genre-snob' debate. For a detailed account of it, see Rautenbach 2013, 155.

Il Tolomeo
23, 2021, 69-84
e-ISSN 2499-5975

> Despite the vibrancy of thriller and crime fiction elsewhere, not much has happened in SA crime fiction over the last five decades. Until recently that is. This isn't exactly surprising as the cops have been more or less an invading army in the eyes of most of the citizenry since forever. Certainly, come the apartheid state in the late 1940s no self-respecting writer was going to set up with a cop as the main protagonist of a series. It was akin to sleeping with the enemy. (2015)

Interestingly, Nicol directly links the lack of crime fiction during apartheid to the socio-political situation of the country. In fact, the genre is not new in South Africa, as the extensive study by Sam Naidu and Elizabeth le Roux, *A Survey of South African Crime Fiction: Critical Analysis and Publishing History* (2017), shows (the authors' survey goes as back as 1899).[5] Nicol's causal association of apartheid with a dearth of crime fiction, however, is critically to the point as far as black writers are concerned. Indeed, only one black author is usually included in the list of crime writers before 1994: Arthur Maimane, who orbited the popular magazine *Drum*.[6]

The Johannesburg-based monthly *Drum* was the most iconic South African mass publication in the Fifties. It was first issued in 1951 and it appeared continuously until 1965, when it was banned for three years. British editor Anthony Sampson employed mostly black contributors: Todd Matshikiza, Arthur Maimane, Can Themba, Casey Motsisi, Es'kia Mphahlele, Blake Modisane, Lewis Nkosi, and Nat Nakasa. *Drum* published extremely eclectic material that ranged from bold investigative journalism and short stories by South African and international authors, such as Langston Hughes, to love and detective stories and popular columns on American movies. Influenced by popular culture, Shakespeare, and the writers of the Harlem Renaissance, *Drum* style is characterised by "linguistic and generic experimentalism" (Driver 2012, 399). Its hybrid pieces of narrative reportage, for instance, are considered antecedents of the American New Journalism (see Cowling 2016). Even though *Drum* was never as explicitly militant as other coeval publications (*New Age*, for example), its fiction and investigative reports record life under the segregationist legislation. Moreover, the magazine's appeal to a modern, English-speaking urban black readership represented a clear challenge to the government's attempts to force the black population to return to a supposed authentic tribal condition.[7]

5 Green 1994 and Davis 2006 also engage with apartheid-era crime fiction.

6 See Le Roux's bibliography of South African crime and detective fiction in English (2013, 142) and Nicol's "Who's Who of South African Crime Writing" (2016).

7 The popular format of the magazine has sometimes led to a misguided reception of its content as merely escapist (see Mphahlele 1990, 188). The reception of *Drum* fic-

Crime fiction was a favourite genre of several *Drum* contributors, whose narratives often celebrate the figure of the *tsotsi*, a young township criminal. Yet, only Arthur Maimane (1932-2005), writing under the nom de plume of Arthur Mogale, devoted himself completely to the genre, and particularly to the subgenre of detective fiction. He published three series of detective stories in *Drum* from January to December 1953: "Crime for Sale", "Hot Diamonds", and "You Can't Buy Me".[8] Maimane's detective stories do not follow the conventions of the classic 'whodunit', as exemplified in the writings of British authors Arthur Conan Doyle and Agatha Christie, in which the social order is always restored at the end of the story thanks to the detective's reasoning. His fictions, influenced by US practitioners of the genre such as Raymond Chandler, follow rather the more radical formula of the hard-boiled, where the detective is often represented as a cynical antihero immersed in a violent and corrupt urban landscape (see Pepper 2010).[9]

The most noteworthy feature of Maimane's stories is the narrator and protagonist O. Chester Morena, a black private detective working within Johannesburg's underworld. A black detective who solves crimes, legally owns a gun, and restores the order is a subversive figure in the context of the segregationist legislation of apartheid South Africa (Guldimann 2019, 262) – Maimane's stories were published only five years after the victory of the white Nationalist Party at the country's general elections. Scholars like Tyler Scott Ball (2018) and Colette Guldimann (2019) have recently recognised an ethics of writing in Maimane's adoption of the hard-boiled subgenre that goes beyond the mere function of entertainment inherent to popular fiction.

Starting from these considerations, this article aims to contribute to the discussion of English-language crime fiction by black South African writers before 1994 by exploring H.I.E. Dhlomo's relatively overlooked contribution to the genre in the first decade of apartheid. In particular, I intend to close read three detective stories written between the late Forties and the early Fifties by Dhlomo, namely "Village Blacksmith Tragicomedy", "Flowers", and "Aversion to Snakes", and compare them with the more celebrated stories published by Maimane in *Drum* a few years later. The crime fiction by Dhlomo and

tions as "spectacular" and entertaining texts was famously promoted by Njabulo Ndebele's argument on the "rediscovery of the ordinary": "It might be asked why the vast majority of these stories in *Drum* show an almost total lack of interest in the directly political issues of the time. […]. The writers of these stories seemed keen only to tell fantastic stories so that readers could enjoy themselves much" (Ndebele 1986, 145).

8 Maimane's stories remain uncollected. For a complete list of the short stories published in *Drum* between 1951 and 1958, see Chapman 2001, 239-41.

9 The hard-boiled variation, as opposed to the classical 'whodunits', continues to be predominant in the post-apartheid context (Naidu, Le Roux 2014, 5).

e-ISSN 2499-5975

Maimane shares few interesting elements: both set their narratives in mid-century Johannesburg, choose to write in English, and adopt the short-story genre. Notwithstanding their different re-elaboration of the tropes of the detective stories, I argue that both Dhlomo and the *Drum* writer resorted to this productive strand of popular fiction to reassert a claim to knowledge denied to Africans before and after the institutionalisation of apartheid, saturating their texts with new local meanings and exceeding Western genre conventions.

2 H.I.E. Dhlomo's Short Stories

Before analysing the stories in detail, I would like to introduce briefly the figure of Herbert Isaac Ernest Dhlomo (1903-1956). He was a highly prolific Zulu-language writer, who chose to write his opera omnia in English after receiving formal education at the American Board Mission in Doorfontein, where he imbibed the values and beliefs of Christianity and progressivism, which characterised the group of the so-called 'New African' intellectuals (see Masilela 2007). His work spans multiple genres: he composed thirteen plays, ten short stories, numerous poems, essays in literary theory, and thousands of journal articles. Unfortunately, he managed to publish only two literary works in book form, while his poetry, articles, literary criticism, and one short story appeared in several coeval newspapers.[10] Thus, nine short stories (out of ten) only became available to the English reading public in 1985, thanks to Nick Visser and Tim Couzens's influential edition of H.I.E. Dhlomo's *Collected Works*. While the scant criticism regarding Dhlomo's short stories may also depend on their belated publication, the writer himself seems to have disregarded the genre, for his thirteen essays on literary criticism only focus on drama, poetry, and the role of the South African intellectual. Thus, limited material is available to literary critics embarking on the analysis of Herbert Dhlomo's ten short stories.[11]

Indeed, no indication of the date of composition of the narratives is provided in the *Collective Works*. Nonetheless, the stories' style and content, and their internal evidence, indicate that they were probably written between the early Thirties and the late Forties/early Fifties – in particular, "Flowers", "Aversion to Snakes", and "Village Blacksmith Tragicomedy" belong to the more mature group of sto-

10 The play *The Girl Who Killed to Save: Nongqause the Liberator* and the long poem *Valley of a Thousand Hills* were published in 1935 and 1941 respectively.

11 For a discussion of Dhlomo's stories, see Iannaccaro 2019 and Sullam 2021.

ries.[12] Dhlomo's prose fiction, unlike most of his poetry and drama, deals with contemporary aspects of South African life, in particular the corruption of city life, marital problems, the dichotomy between rural life and modernity, and between science and religion. From a formal point of view, they are all narrated in the past and in the third person by an intrusive and authoritative narrative voice with a rather formal and polished English diction. This represents a first important difference between Dhlomo's and Maimane's stories, which instead borrowed the jargon of American gangster movies and novels, and mixed it with *tsotsitaal* – even though Maimane (and most *Drum* writers), like Dhlomo, were mission educated and versed in canonical British literature.[13] Although written in a realistic style, Dhlomo's stories also deal with uncanny mysteries. This tendency towards popular fiction is confirmed by the melodramatic closures of most of the stories, which end with a character either dead or collapsed, as in "Flowers" and "Aversion to Snakes".[14] Most importantly, Dhlomo's more mature short stories often denounce the social injustices suffered by the black population: 1936 saw the promulgation of the segregationist Hertzog Bills, after which Dhlomo grew increasingly disillusioned against white rule, and 1948 the beginning of apartheid.

This article considers three texts that clearly show Dhlomo's deep interest for and bold engagement with science, mysteries, and knowledge:[15] all of them, and particularly "Village Blacksmith Tragicomedy", fall into the genre of detective stories, while "Flowers" can be also categorised as science fiction. If "Flowers" and "Aversion to Snakes" present some of the characteristics of the hard-boiled genre (a violent and corrupt city as setting, the presence of a femme fatale, the failure of the police), "Village Blacksmith Tragicomedy" follows (and parodies) the more classical formula of the 'whodunit'. Dhlomo was familiar with detective fiction: in the second and third issues of the *Reader's Companion*, the bulletin he compiled as Librarian-Organiser at the Carnegie Non-European Library in the years 1937-41, the writer recommends the detective stories by Arthur Conan Doyle and Gilbert Keith Chesterton to his readers (Dhlomo 1938a,

12 "Flowers" was undoubtedly written after 1949, because it mentions the Durban racial riots of that year.

13 *Tsotsitaal* is a hybrid street language originating in the Johannesburg townships in the 1950s, consisting of Zulu, Afrikaans, and English. It was often used together with expressions drawn from American crime writers such as Raymond Chandler (Guldimann 2019, 262). Maimane was educated at St. Peter's College in Johannesburg.

14 According to the editors of the *Collected Works*, Dhlomo's short stories "laps[e] too frequently into melodrama" (Visser, Couzens 1985, xiii).

15 The only other narrative that can be categorised under popular fiction is "An Experiment in Colour" due to its sci-fi traits. See Iannaccaro 2019 for a discussion of "An Experiment in Colour".

2; 1938b, 4). Dhlomo's reading habits and knowledge of world literature were indeed impressive. Together with the English canon, however, he also read African American literature, in particular writers of the Harlem Renaissance – he may have been in direct contact with Langston Hughes, a key figure for the literary development of *Drum* (Couzens 1985, 123).

Unlike Maimane's series centred on the figure of the detective, "Flowers" and "Aversion to Snakes" both focus on the criminal, and they are the only two short stories by Dhlomo dealing entirely with non-African characters: an Indian flower vendor and a white café owner. The choice of a white protagonist by a black writer of the 1940s is uncommon. "Flowers" and "Aversion to Snakes" thus represent an interesting attempt on the part of Dhlomo to explore a group of the South African population different from his own.[16] In particular, Dhlomo's choice to depict non-African characters as evil criminals who commit multiple murders and who thus participate in Johannesburg's corruption significantly writes back to racist assumptions of black persons as lawless individuals. At the same time, the two protagonists are not Afrikaners: even the white man is described by the narrator as "[a] short, stocky immigrant of the Latin type" (Dhlomo 1985, 471). In his two final detective series, "Hot Diamonds" and "You Can't Buy Me", Maimane similarly chooses a coloured and an Indian character for the role of criminals. Colette Guldimann's analysis of this strategy is worth quoting, as her reading can also be applied to Dhlomo's crime stories:

> The only colour associated with crime that could not be named in a black publication in South Africa would be "white". […] one might speculate whether colored and Indian characters were the closest he could get to naming whites as criminals […] in apartheid South Africa. (2019, 271)

Johannesburg, the City of Gold, is represented in "Flowers" as the city of "gambling, greed and adventure", while the setting in "Aversion to Snakes" is the metropolis' "wild underworld" (Dhlomo 1985, 417, 471). One of the staples of the hard-boiled genre is precisely the "fallen urban landscape", where crime and corruption thrive (Scott Ball 2018, 22). By choosing non-African characters as criminals who succumb to the city's moral decay, Dhlomo undermines the colonial stereotype according to which only black individuals, deemed trib-

16 The South African population was divided into four groups during apartheid: whites, blacks, Indians, and coloureds. The Indian and coloured people suffered discrimination from the white government, but could enjoy more privileges than the African people. The segregation of non-white South Africans into distinct, artificial categories was implemented and institutionalised through the Population Registration Act in 1950.

al and uneducated, could fall prey to the perils of modern city life.[17] Dhlomo belonged to the generation of black intellectuals of the 30s and 40s – the New Africans – who first promoted a new urban modernity, paving the way for *Drum*'s own representation of modern city life (Masilela 2007, 133). By choosing non-African characters to impersonate criminals, both Dhlomo and Maimane thus use the conventions of detective fiction to reassert black people's dignity as modern, urban subjects, and to defy apartheid's attempts to recast them in a supposed authentic tribal condition.[18]

3 "Flowers": Science Fiction or Crime Writing?

"Flowers" is a long short story divided into subchapters and composed towards the end of Dhlomo's career as creative writer. The Indian protagonist, Naram Sammy, is uncannily fascinated by flowers – the whole story is replete with adjectives such as "evil", "devilish", "queer", "uncanny", and "strange". In the first introductory paragraphs, the narrator refers to Naram's admiration of the Indian scientist Jagadish Chandra Bose (1858-1937) for his contribution to plant science; the mention of Bose links the story's opening to the next scene, which moves swiftly to India where an "evil" scientist succeeds in an obscure experiment (415). As is the case with the short story "An Experiment in Colour", therefore, Dhlomo builds his science fiction on real scientific theories and scientists.[19] In an epiphanic revelation, Naram decides to go to India to visit a long-lost acquaintance. There, he meets the unnamed scientist, who explains to him his "evil schemes" and gives him the casket of deadly poisonous flowers he created:

> My knowledge would be your treasure-love. I thought I would use it, Faustus-like, to rule all Asia, not from a throne, but from a laboratory; […] not by foolish, garrulous and ignorant governments […] but by the mute, obedient and immutable laws of science. (Dhlomo 1985, 420)

17 The phrase 'Jim Goes to Joburg', which became quite popular in South Africa after the release of a film with the same title in 1949, has been used to describe fictional works that deal with the rural black man's encounter with the white-controlled modern city (see Gray 1985).

18 The *Drum* writers either mythologised the figure of the *tsotsi*, the township criminal, or they created the figure of the black detective, as in Maimane's case, to celebrate their urban identity.

19 "An Experiment in Colour" elaborates on the gland theory developed by British scientist Sir Arthur Keith (1866-1955). It performs intertextual dialogues with the science-fiction novel *Black No More* (1931) by African-American writer George Samuel Schuyler (Thomas 2020, 65) and with Robert Louis Stevenson's *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) (Iannaccaro 2019, 402).

When the Indian scientist suddenly dies, Naram goes back to Johannesburg and uses the flowers to commit multiple murders and become "the invisible but autocratic king of Johannesburg" (424).

The final subchapters read like a detective story and focus on the deductive reasoning of detective Smith from the Criminal Investigation Department (CDI), who suspects Naram's implication in the murders. When he is discovered, Naram shoots himself. "Flowers" enacts Dhlomo's ambiguous relationship with science and materialism, which can be traced back to his concern over the dichotomy tradition-modernity. Dhlomo wrote many articles on the question of science, a word he used ambiguously (see Couzens 1985, 184). The article "Where Science Goes", for example, written in 1929, is celebratory of science. The pieces written later, however, such as "The Threat of Materialism" and "Materialism is the Curse", published in 1947 and 1948 respectively, clearly doubt the potential of science, which has vainly promised "a fairy-like world with unlimited possibilities" (Dhlomo 1947). Dhlomo's engagement with science is political and inextricably linked to the 'race issue', especially at a time when the "association of Africans with pre-scientific and non-progressive ways of thinking" was used to assert their "ineligibility for common citizenship" (Dubow 2006, 178). It is not a coincidence that the emphasis on science characterises also the detective stories by Maimane: "Me, I'm smart. I know all the angles. […] I played it scientifically", the black detective Chester Morena claims in the first episode of the series (2001, 24). Maimane's constant characterisation of his detective as extremely "clever" (2007) thus tries to defy the nationalist government's attempts to infantilise the black population (Scott Ball 2018, 29).

Contrary to the short-story writing style in *Drum*, "Flowers" largely consists of descriptions by the narrator or by instances of free indirect style to convey Naram's thoughts, rarely of dialogue – Naram, a sort of tragic hero, seldom interacts with other human beings. From the point of view of content, "Flowers" tackles coeval issues. While staging Naram's tragedy, Dhlomo carefully depicts the relationship between the Indian and the African community of Johannesburg – the narrator mentions the Asiatic Land and Tenure Act (1946) and the Durban racial riots (1949) (418).[20] Some comments by the narrator, moreover, are racially biased: the Indians

> waxed louder than the Africans, the sons and daughters of the soil, about their disabilities there, and pretended not to see their many blessings. (Dhlomo 1985, 417)

20 The Asiatic Land and Tenure Act (1946) aimed to restrict Indian ownership property in white areas, while the Durban racial riots of 1949 were the result of increasing racial tensions between the African and Indian population in the city of Durban.

e-ISSN 2499-5975

Dhlomo himself was ambivalent in his consideration of the Indian population, as emerges from his articles such as "How Long, O Lord!" (1949) and "Indians and Africans" (1953). In the former, written just after the riots, Dhlomo directly blames the Indians for the upheaval, stating that "many Indian business men use unfair and immoral business methods" (1949). It is legitimate to argue that Naram Sammy is representative of this type of businessmen, and it is no coincidence that Dhlomo chose an Indian character as protagonist of his cautionary tale.

4 "Aversion to Snakes" and "Village Blacksmith Tragicomedy" as Detective Stories

"Aversion to Snakes" similarly features an anti-hero as protagonist: Jack Joseph is described as an "insensitive, steel-nerved and reckless brute", who steals jewellery and hits his mistress Lily, but who is also "pathologically" afraid of snakes (Dhlomo 1985, 471-2). During his break-ins, Jack also kills three women. When Lily calls the police to report the beating, Jack confesses the murders and the thefts to his startled mistress and to the police after he sees a dead snake. The presence of a female figure causing the main character's downfall – the so-called 'femme fatale' – is, like the corrupt urban landscape, another convention of the hard-boiled genre, in which "[t]he representation of women as a threat to masculine mastery is one of the more lasting tropes" (Scott Ball 2018, 30). A similar pattern can be identified in Maimane's series "Hot Diamonds", where the detective Morena is defeated by a mysterious woman (Scott Ball 2018, 30-1). Both Dhlomo's and *Drum*'s short stories often stage the characters' disturbing encounter with the modern city through the representation of marital relationships and love affairs, in which women, though stereotypically represented in their domestic spheres, take centre stage.[21]

The highly intrusive narrator anticipates to readers the outcome of the events from the very first paragraph:

> If Jack Joseph had not been pathologically afraid of snakes he would not have been found out and arrested […]. Unfortunately for him his mistress, Lily, knew about this closely guarded secret of his. When the police arrested him for five murders and a number of thefts, no one was more surprised than they. (Dhlomo 1985, 471)

21 For a discussion of the female figures in Dhlomo's stories "The Barren Woman", "He Forgave Her", and "The Daughter", see Sullam 2021. For a discussion of the representation of gender in *Drum*, see Driver 2002.

e-ISSN 2499-5975

The opening of "Aversion to Snakes" thus completely reverses the conventions of the detective-story genre, in particular the so-called 'whodunit' formula, where readers participate with the detective in the "ratiocinative process" and the mystery is solved only at the end of the story (Naidu 2013, 132). In fact, Johannesburg's Criminal Investigation Department – which features also in "Flowers" – is only fleetingly mentioned in the text, for the police is able to restore the social order by arresting Jack only thanks to his mistress and his eponymous aversion to snakes. The controlling role usually associated with the figure of the detective is actually taken on by the authoritative narrator of "Aversion to Snakes", who repeatedly intervenes in the narrative to anticipate Jack's fate and who tries to motivate Jack's downfall and to unravel the story's meaning for the reader: he comments on the "chain of factors" and on the "true and inevitable" causes (Dhlomo 1985, 471).

"Village Blacksmith Tragicomedy" follows the conventions of the detective-story genre more closely than "Aversion to Snakes", yet at the same time "race disrupts genre" in this fiction (Guldimann 2019, 269): the narrative is actually a parody of the 'whodunit' detective stories. Indeed, irony, which is rarely found in Dhlomo's fictional prose, governs the eponymous "tragicomedy". The presentation of setting is indicative of the tone used by the narrator throughout the narrative:

> In spite of its humble size, this country dorp, following the Great and Sacred Tradition of South Africa, has a segregated location for its black population. (Dhlomo 1985, 467)

In the village's blacksmith shop, tellingly called "Vaderland" ('fatherland', 467), the dies used to cut threads suddenly start to disappear. The two white shop owners, "Messrs" Jan Nel and Piet Kerk (467), are humorously described by the narrator in their fruitless attempts to catch the thieves – the main suspects are the black workers. The two men humorously improvise detective skills: they "guarded all exits", "watched the movements of the employees", and "closely observed" them (467). Private investigators in detective stories, indeed, typically perform acts of surveillance; in the context of apartheid South Africa, this generic convention overlaps with the state's own surveillance of black individuals (Guldimann 2019, 266-7). The trenchant irony of the narrator is apparent in the rhythmic repetition of the brief sentence "[s]till the dies disappeared" after he describes the two white owners' vain efforts to frame the black workers (Dhlomo 1985, 467-68), as if the disappearance of dies were a serious crime – another parody of the detective story, in which a murder is usually committed.

Reluctantly, Nel and Kerk are obliged to call the police. It is interesting to quote the narratorial description of the police's behaviour:

> Of course, to camouflage the object of the raid, all the houses were raided and many Africans were arrested for possession of liquor, failure to produce their tax receipts and other minor offences.
> During the raid the police, as usual, assaulted several Africans [who] were arrested and sent to Pretoria for trial as the dorp was too small to handle such a serious case. (468)

The narrative tone is factual but ironic, implicitly criticising the police's pointless harshness.[22] If read out of the context of the story, the quoted excerpt might easily be at home in a coeval journalistic piece on an actual event in South Africa: for its brevity and its clear indictment of discrimination, "Village Blacksmith Tragicomedy" is the one short story by Herbert Dhlomo that would have been most fitting for publication in a newspaper, resembling *Drum*'s hybrid pieces of narrative reportage and investigative journalism. And indeed, when a black child solves the mystery (mice are the thieves), the narrator ends the story with the following comment:

> But Kerk, Nel and the police wished that the mystery had not been solved by this small kaffir Sherlock Holmes. A journalist passing through the dorp heard the story and published it in a Pretoria newspaper which was circulated in the dorp. The story made the boy a hero and the others clowns. (470)

Kaffir is an insulting term for 'black' in South Africa. The sentence on the "kaffir Sherlock Holmes" reflects a widespread fear among a significant part of the white population in South Africa that educated blacks would replace them.[23] The reversal of the classical 'whodunit' formula, in which the restoration of the social order often confirms the status quo and which is inextricably linked to imperial power, is particularly significant (Matze, Mühleisen 2006, 4-5). Dhlomo thus re-works, parodying them, the conventions of the detective-story genre to protest against South Africa's socio-political condition and to promote "alternative notions of justice" (2006, 5).

22 Interestingly, the narrator never focuses on the figure of the detective in "Flowers" or "Aversion to Snakes", but he does emphasise that both cases "baffled" the Criminal Investigation Department (1985, 424, 471). Maimane similarly launches a critique of the police through the character of detective Morena in his stories (Guldimann 2019, 271).

23 See also the reaction of a white official in Dhlomo's short story "Drought" when a black educated man dares answer him: he "muttered curses and something about spoilt school niggers whom he would teach a lesson" (Dhlomo 1985, 428).

5 Conclusion

The genre of detective stories, like science fiction, is characterised by a claim to knowledge that, in the context of black writing, has political implications, as Saul Dubow remarks when he talks about the "politics of knowledge" in South Africa (2006, 12). It is interesting to notice that both Dhlomo and the *Drum* writers, Maimane *in primis*, resorted to this subgenre of crime writing to make a political statement. In the introduction to her edited volume on popular fiction, *Readings in African Popular Fiction* (2002), Stephanie Newell foregrounds the didactic scope of African popular literature, whose function is not merely to entertain: she defines popular literature as an eminently urban phenomenon that never fails to "generate debate amongst readers on moral and behavioural issues" through the introduction of "ethical figures" such as the criminal and the barren woman (2002, 5).[24] The literary formulas of the Western (European and North American) popular genre of crime fiction are thus re-worked and adapted by both Dhlomo and the *Drum* writers to function in the local socio-political context of apartheid South Africa – even though the short stories by Dhlomo and Maimane are very different formally. In particular, the two writers' representation of characters is innovative: Dhlomo's non-African villains in "Flowers" and "Aversion to Snakes", the African detective child in "Village Blacksmith Tragicomedy", and Maimane's black Americanised private investigator. These literary choices all contribute to discard the racist association of black people with criminals at a time when apartheid laws practically forced black South Africans into an outlaw status. The emphasis on science, moreover, is textual evidence of a claim to knowledge denied to Africans by the nationalist government – the Bantu Education Act was passed in 1953 to control black education and keep it separate. Dhlomo's and Maimane's detective stories thus exceed Western models, exposing the "inadequacy of centre-periphery models of cultural transmission", and they take on experimental overtones (Newell 2002, 8). Ultimately, an analysis of Dhlomo's short stories as popular fiction may help shed light on the fact that the *Drum* generation did not "pop out of a vacuum", as Chapman has it (2001, 218), but rather came after the previous generation of New African intellectuals. A diachronic approach to the study of black English-language crime writing in South Africa may contribute to a discussion of this productive strand of popular fiction within the "longitudinal structure" of South African literary history (Masilela 2007, 198).

24 Indeed, one of Dhlomo's stories is titled "The Barren Woman".

Bibliography

Chapman, M. (ed.) [1989] (2001). *The Drum Decade: Stories from the 1950s*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.
Comaroff, J.L.; Comaroff, J. (eds) (2006). "Law and Disorder in the Postcolony. An Introduction". *Law and Disorder in the Postcolony*. Chicago: Chicago University Press, 1-56.
Couzens, T. (1985). *The New African: A Study of the Life and Work of H.I.E. Dhlomo*. Johannesburg: Ravan Press.
Cowling, L. (2016). "Echoes of an African Drum: The Lost Literary Journalism of 1950s South Africa". *Literary Journalism Studies*, 8(1), 9-32. https://bit.ly/3m9JfTN.
Davis, G. (2006). "Political Loyalties and the Intricacies of the Criminal Mind: The Detective Fiction of Wessel Ebersohn". Matzke, C.; Mühleisen, S. (eds), *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam: Rodopi, 181-99.
De Kock, L. (2016). *Losing the Plot Crime, Reality and Fiction in Postapartheid Writing*. Johannesburg: Wits University Press.
Dhlomo, H.I.E. (1929). "Where Science Goes". *Ilanga Lase Natal*, December 27. http://pzacad.pitzer.edu/nam/newafrre/writers/hdhlomo/earlyw/27_12_29.gif.
Dhlomo, H.I.E. (1938a). *The Reader's Companion*, 2, 1-5.
Dhlomo, H.I.E. (1938b). *The Reader's Companion*, 3, 1-5.
Dhlomo, H.I.E. (1947). "The Threat of Materialism". *Ilanga Lase Natal*, May 31. http://pzacad.pitzer.edu/nam/newafrre/writers/hdhlomo/editorial/31_5_47.gif.
Dhlomo, H.I.E. (1948). "Materialism is the Curse". *Ilanga Lase Natal*, March 27. http://pzacad.pitzer.edu/nam/newafrre/writers/hdhlomo/editorial/27_3_48.gif.
Dhlomo, H.I.E. (1949). "How Long, O Lord!". *Ilanga Lase Natal*, January 22. http://pzacad.pitzer.edu/nam/newafrre/writers/hdhlomo/editorial/22_1_49.gif.
Dhlomo, H.I.E., (1953). "Indians and the Africans". *Ilanga Lase Natal*, August 8. http://pzacad.pitzer.edu/nam/newafrre/writers/hdhlomo/editorial/8_8_53.gif.
Dhlomo, H.I.E. (1985). *H.I.E. Dhlomo Collected Works*. Johannesburg: Ravan Press.
Driver, D. [1996] (2002). "*Drum* Magazine (1951-9) and the Spatial Configurations of Gender". Newell, S. (ed.), *Readings in African Popular Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 156-9.
Driver, D. (2012). "The Fabulous Fifties: Short Fiction in English". Attwell, D.; Attridge, D. (eds), *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 387-409.
Dubow, S. (2006). *A Commonwealth of Knowledge. Science, Sensibility, and White South Africa 1820-2000*. Oxford: Oxford University Press.
Gray, S. (1985). "Third World Meets First World: The Theme of 'Jim Comes to Joburg' in South African English Fiction". *Kunapipi*, 7(1), 60-80. https://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol7/iss1/9/.
Green, M. (1994). "The Detective as Historian: A Case for Wessel Ebersohn". *Current Writing*, 6(2), 93-112. https://doi.org/10.1080/1013929X.1994.9677932.

Guldimann, C. (2019). “Against the Law: Arthur Maimane’s Pioneering Hard-Boiled Black Detective Fiction in *Drum* Magazine”. *Safundi*, 20(3), 259-76. https://doi.org/10.1080/17533171.2019.1573456.

Iannaccaro, G. (2019). “‘The Great Change’: Herbert Dhlomo’s ‘An Experiment in Colour’”. *Annali di Ca’ Foscari. Serie occidentale*, 53, 395-408. https://doi.org/10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/030.

Le Roux, E. (2013). “South African Crime and Detective Fiction in English: A Bibliography and Publishing History”. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 25(2), 136-52. https://doi.org/10.1080/1013929X.2013.833417.

Maimane, A. (2001). “Crime for Sale [An Escapade]”. Chapman, M. (ed.), *The Drum Decade: Stories from the 1950s*. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 24-7.

Maimane, A. (2007). “The White Dahlia”. *Crime Beat*, December 7. http://crimebeat.bookslive.co.za/blog/2007/12/07/the-white-dahlia-arthur-maimane/.

Masilela, N. (2007). *The Cultural Modernity of H.I.E. Dhlomo*. Toronto: Africa World Press.

Matzke, C.; Mühleisen, S. (eds) (2006). *Postcolonial Postmortems. Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam: Rodopi.

Mphahlele, E. [1959] (1990). *Down Second Avenue*. London: Faber & Faber.

Naidu, S. (2013). “Crime Fiction, South Africa: A Critical Introduction”. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 25(2), 124-35. https://doi.org/10.1080/1013929X.2013.833416.

Naidu, S.; Le Roux, E. (2014). “South African Crime Fiction: Sleuthing the State post-1994”. *African Identities*, 12(3-4), 283-94. http://dx.doi.org/10.1080/14725843.2015.1009621.

Naidu, S.; Le Roux, E. (2017). *A Survey of South African Crime Fiction: Critical Analysis and Publishing History*. Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press.

Ndebele, N. (1986). “The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa”. *Journal of Southern African Studies*, 12(2), 143-57. http://www.jstor.org/stable/2636740.

Newell, S. (ed.) (2002). *Readings in African Popular Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Nicol, M. (2015). “A Short History of South African Crime Fiction”. *Crime Beat*. http://crimebeat.bookslive.co.za/a-short-history-of-south-african-crime-fiction/.

Nicol, M. (2016). “Who’s Who of South African Crime Writing”. *Crime Beat*. http://crimebeat.bookslive.co.za/whos-who-of-south-african-crime-writing/.

Nilsson, L. et al. (eds) (2017). *Crime Fiction as World Literature*. New York: Bloomsbury.

Pepper, A. (2010). “The ‘Hard-Boiled’ Genre”. Rzepka, C.; Horsley, L. (eds), *A Companion to Crime Fiction*. Malden: Wiley-Blackwell, 140-51.

Rautenbach, A. (2013). “‘Every Technique Known to Prose’: The Aesthetics of True-Crime in Contemporary South Africa”. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 25(2), 153-63. https://doi.org/10.1080/1013929X.2013.833419.

Scott Ball, T. (2018). “Sof’town Sleuths: The Hard-Boiled Genre Goes to Jo’Burg”. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 5(1), 20-35. https://doi.org/10.1017/pli.2017.38.

Sullam, S. (2021). "An Experiment in Reading: Narrative Composition in H.I.E. Dhlomo's Short Fiction". Coronato, R.; Parlati, M.; Petrina, A. (eds), *Thinking Out of the Box in Literary and Cultural Studies. Proceedings of the XXIX AIA Conference*. Padova: Padova University Press, 265-79.
Thomas, L. (2020). *Beneath the Surface: A Transnational History of Skin Lighteners*. Washington: Duke University Press.
Titlestad, M. (2012). "Writing the City after the Apartheid". Attwell, D.; Attridge, D. (eds), *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 676-94.
Visser, N.; Couzens, T. (eds) (1985). *H.I.E. Dhlomo Collected Works*. Johannesburg: Ravan Press.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Running In (and Out) the Family
Postcolonial Family Novels in Perspective

Lorenzo Mari
Independent researcher

Abstract The genre of the family novel can be identified in many postcolonial literary cultures. Initially, it was often read as an example of "national allegory" (Jameson 1986), thus considering family narrative in a tight relationship with postcolonial nation-building, but this theoretical framework has been later criticised from different perspectives, ranging from post-national to feminist critiques. Furthermore, the genre of the postcolonial family novel has been refashioned due to the emergence of diasporic narratives, leading to the diffusion of the "postcolonial fictions of adoption" (McLeod 2006). Nowadays, the high competition in the global literary market – namely, with family novels and sagas in the US literary market – drives this genre towards highly individualised, as well as hybridised, outcomes. While focusing, in particular, on *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* by Junot Díaz and *Lara* ([1997] 2009) by Bernardine Evaristo, this survey of family novels across different literary traditions aims to show the intrinsic porosity, as well as the strenuous resistance, of the genre.

Keywords Postcolonial family novels. National allegory. African, South Asian and South American traditions. Diasporic narratives.



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-15
Accepted 2021-10-07
Published 2021-12-20

Open access



Citation Mari, L. (2021). "Running In (and Out) the Family. Postcolonial Family Novels in Perspective". *Il Tolomeo*, 23, 85-102.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/019

1 Introduction

Before the postmodernist turn and the boom of literary pastiches and other forms of hybridised narratives, it was often argued that popular fiction (sci-fi, horror, crime, etc.) followed rigorous narrative standards – to the point that it was even defined as "formula fiction" (Cawelti 1976) – in order to meet the demands of the marketing and, above all, the "consumption" (e.g. Brown 2006) of literature; other literary genres (historical fictions, epistolary novels, novels of formation, family novels, etc.) were considered, instead, to be more prone to structural transformations, due to their tight relationship with the historical changes taking place in culture and society.

Such an opposition was also reflected by the distinction between 'high-brow' and 'low-brow' literature, which was aptly deconstructed by the cultural turn in humanities, and subsequently described as a tool for the establishment of specific social and political hierarchies within the cultural field (e.g. Levine 1988). Another example of this hierarchical conception of the cultural production – namely, of the literary canon – was retraced in the inferiorising or patronising treatment of non-European literary traditions in Europe, which was eventually overturned by the postcolonial turn.

Subsequently, both popular fiction and postcolonial literature gained a growing success in terms of audience and critical reception, to the point that, for instance, the suspicion that the boom in postcolonial literature could be mostly grounded on the marketing of the so-called 'postcolonial exotic' began to circulate. As Graham Huggan notoriously argued in his essay, *Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*:

> Exoticist spectacle, commodity fetishism and the aesthetics of decontextualization are all at work, in different combinations and to varying degrees, in the production, transmission and consumption of postcolonial literary/cultural texts. (2001, 20)

Within this context, as deeply marked by the epistemological, cultural and political transformations taking place in the last decades, the analysis of a peculiar genre, such as the postcolonial family novel, shows that there has never been a real opposition between 'high-brow' and 'low-brow literature', or between European and non-European literary traditions, since all are affected in similar ways by historical, political, cultural and editorial phenomena.

Nevertheless, it has always been difficult to disentangle the reading of postcolonial family novels from previous misconceptions or prejudices. In fact, when it comes to the family novel as a genre, rather than as novels focusing on family as a theme (e.g. Visser, van den Heuvel-Disler 2005), it is not easy to assess its right location, due to

the lack of consensus about what a 'family novel' really is. Some formal features may be repeated across different texts and literary traditions (e.g. a complex constellation of characters covering multiple generations within one or more families, a wide temporal horizon, multiple narrators, etc.), but they are not exclusively related to 'family novels', as the existence of the 'family frame' (Hirsch 1997) can be retraced in a number of contiguous, if not overlapping, genres, such as the *Familienroman*/family romance, the family album novel, the *Bildungsroman*, or even the autobiographical memoir (including that *Running in the Family* by Michael Ondaatje which is also recalled in the title of this article).

Instead of trying to better define its location – which has always been a challenging task, as shown by the absence of authentically formalist analyses, if not for Dennis Jonnes' now outmoded semiotic approach (1990) and few other exceptions – the analysis of postcolonial family novels has often been politically inflected (e.g. Chatterjee 2021), in the attempt, perhaps, to further dignify the field – with fewer references, on the other hand, to the interweaving of this genre with popular fiction, as well as to other aspects of this literary tradition, such as, for example, its relationship with the constitution and dynamics of the global literary market.

Whereas the (re)construction of a formalist taxonomy is beyond the scope of this paper, the attempt to put the history of the postcolonial family novel into perspective, including references to the literary market and to popular fiction, offers an insight of the genre which avoids telescoping political judgments on it – as happened with two theoretical frameworks which have been frequently applied to this kind of reading. In his essay "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" (1986), Fredric Jameson notoriously argued that in 'third-world literature', now known as 'postcolonial literature' (with a significant change not only in terminology, but also in the political perspectives cast upon it), it is always possible to retrace how

> *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*. (69, emphasis in the original)

As can be easily argued, "the story of the private individual destiny" might well be imbricated in a family novel: Daniel Hartley has recently described this specific case within his reconsideration of the relationship of allegory and ideology in Jameson's oeuvre – starting from Jameson's recent and eponymous collection of essays (2019), where the 1986 essay about 'third-world literature' is aptly included – by relating allegory to four levels, among which the fourth is

> the level of social reproduction: the realm of care work, domestic labour, the family, friendship, and work beyond the zone of commodification. (2021, 183-4)

The traditional association of the national allegory to the genre of the *Bildungsroman* – as promoted, among others, by Jed Esty (2011) and Tobias Boes (2012) – should be thus extended, from Jameson's perspective, to the "level of social production", thus including the 'family frame' which is suitable to the analysis of family novels.

In doing so, however, Jameson established a clear dichotomy between the cultural production of the First World (where the split between private and public sphere was thought to be irredeemable) and that of the Third World (where such a distinction was not clearly recognisable): this binary opposition led to several critiques of Jameson's approach in the field of Postcolonial Studies.

A specific emphasis was put on anti-nationalist and post-nationalist critiques, perhaps starting from Aijaz Ahmad's contention, in *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (1992) that Jameson's focus on national allegories was not as extensive as he argued it to be – "[O]ne knows of so many texts from one's part of the world which do not fit the description of 'national allegory'" (107) – and, above all, it corresponded with a thorough and politically naïve defense of postcolonial nationalism as "the necessary exclusively desirable ideology" (98) for the whole 'Third World'. As shown in the subsequent criticism which sought a rehabilitation of Jameson's position, Ahmad conflates nation and nationalism and "skips over the problematic of the 'national situation'" (Buchanan 2003, 73) – as related to the importance of the historical, political, economic and cultural processes of postcolonial nation-building – which could provide Jameson's approach with an "anti-imperialist edge" (Hartley 2021, 175) without making a pro-nationalist critic out of him.

Postcolonial feminist criticism, on the other hand, emphasised the analogy between the 'public/private' and the 'First World/Third World' dichotomies, as construed by Jameson – "Psychoanalysis (such as it is), for us. Anthropology (as, in Jameson, nationalism) for them", as Gayatri Chakravorty Spivak put it (1999, 109) – leading to the diminishment of female perspectives in the refashioning of social and cultural norms, as well as legitimating, by means of literary criticism, the otherwise controversial importance of the 'fathers of the nation' of the anticolonial struggle (Booker, Daraiseh 2019, 209).

In view of this, it can be fairly argued that, despite its usefulness, Jameson's theoretical legacy is still controversial: it has aptly underlined the importance of national allegories, as they can be found, for instance, in postcolonial family novels; on the other hand, it exclusively focuses on the political implications of these allegories, thus overstating the importance of postcolonial nation-building (a historical moment which has been outdone, in the meantime, in many post-

colonial nations) over other political and cultural situations. It also lacks any insight into the importance of the female rewritings for these narratives, which are often male-centered.

While reversing Jameson's emphasis on the cultural and political importance of nation-building, a similar take – thus privileging the socio-cultural context over the analysis of the literary genre – can also be found in John McLeod's essay "Postcolonial Fictions of Adoption" (2006). According to McLeod, the postcolonial fictions of adoptions are strictly related to the postcolonial diasporas, as they seek to

> explore the assumptions, contradictions and cost of adoptive practices, and often purposefully mobilise narratives of adoption to challenge state-sanctioned filiative models of national, cultural and racial reproduction. (McLeod 2006, 48)

By analysing a group of diasporic Black British novels published in the 1990s and 2000s and set in postwar Britain, McLeod asserts that

> the figure of the adopted child – born to one set of parents but raised by another – has begun to emerge as a significant personage in such writing. (2006, 45)

This seems to indicate that the *Bildung* of the adopted child will be crucial to the analysis, thus making the postcolonial fictions of adoption converge towards a refashioning of the *Bildungsroman* genre. Being set in the diaspora, this kind of *Bildungsroman* does not only represent the recognition/misrecognition of societal norms in the coming-of-age process of an individual (Moretti 1987, 16), but it also focuses on the political and cultural situations – as rooted in a peculiar colonial/postcolonial history – of the societies involved in the upbringing of a diasporic subject.

As McLeod actually clarifies, however, the range of characters in the postcolonial fictions of adoption extends well beyond the individual figure of the adopted child: it includes, for instance, "lost children or dead parents, family split apart and never reunited" (51), re-assessing, therefore, the importance of the 'family frame' over individual characters.

In addition to this, the representation of adoption recalls what Edward Said wrote in his analysis of high Modernism – thus producing an interesting, though indirect, link between postcolonial family novels and 'high-brow' literature – in *The World, the Text and the Critic*:

> Childless couples, orphaned children, aborted childbirths, and unregenerately celibate men and women populate the world of high modernism with remarkable insistence, all of them suggesting the difficulties of filiation. (Said 1983, 17)

e-ISSN 2499-5975

This produces a 'filiative/affiliative' dichotomy, in which Said clearly prefers the latter term, as biological ties are less relevant, to him, than political ties; consequently, he argues that

> the only [...] alternatives [to the difficulties of filiation] seemed to be provided by institutions, associations, and communities whose social existence was not in fact guaranteed by biology, but by affiliation. (19)

McLeod, however, attempts to overcome Said's mainly metaphorical use of these terms – which is rooted in his analysis of Modernist oeuvres, in which family novels are not specifically taken into account – by retracing the paradigm of affiliation as a concrete situation in the representation of postcolonial and diasporic adoption:

> It is interesting to pursue the surreptitious link which Said infers between affiliative models of identity, belonging and location, and representations of adoption. It is my claim that, certainly in the context of postcolonial fiction in and about Britain, writing about adopted children is a way of engaging critically with received filiative notions of race, nation and culture [...] The family has often been the site where legislative and divisive discourses of race and nation unhappily encounter loving and often brave human relations which reach subversively and threateningly across such divides. (2006, 46)

This "unhappy encounter of the discourses of race and nation" reverses the focus on the family as a microcosm of the nation adopted by Jameson, since the national frame is constantly questioned by the migration narratives in which postcolonial fictions of adoption are set. The same questioning has been later extended by McLeod to colonial history, as based on the mechanisms of "family-making and family-breaking" (2018, 207) – i.e. the reconfiguration of entire households, as mostly produced by transfer of children from poor and racially-marked families (often constituted by single mothers) to racially-unmarked and wealthier families – and eventually applied to a global and transcultural scenario in his book-length essay *Life Lines, Writing Transcultural Adoption* (2015).

Whereas politically-inflected analyses, such as Jameson and McLeod's, have always prevailed in the field of postcolonial family novels, little attention has been paid to the processes of inclusion/exclusion of the family novel in the global literary market, as well as to its constitutive interweaving with the genres of popular fiction.

As for the former, one of the most studied and controversial cases of the relationship of literary genres and currents with the global literary market – the planetary boom of 'magical realism' – can be

of a help in this analysis, since a sub-category of the family novel, such as the family saga, has always been a distinctive genre within this current, starting from Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad* (1967) and continuing to Isabel Allende's novels (1982, 1999, 2000) and beyond. In this regard, Jean Franco's early assertion that 'magical realism', in Latin American literature, has always been "little more than a brand name for exoticism" (1990, 204), can be easily linked to Graham Huggan's subsequent analysis of the *Postcolonial Exotic* (2001) as a whole. Later on, Christopher Warnes aptly recounted the history of the boom of magical realism until the 2010s in terms of its relationship to the economic side, acknowledging the fact that

> [e]ven the advertising industry has begun to take an interest in the term, though it long ago learned how to capitalise on magical realist visual techniques in its quest for ever more novel ways of marketing products. (2009, 1)

One of these marketing strategies is included by Warnes in the related footnote:

> In May 2002, a banner headline in *Newsweek International* offered the world the question, "Is Magical Realism Dead?". The story was taken up in Britain less than a week later by Robert McCrum in *The Observer* under the headline, "Has Magic Realism Run Its Course?". By contrast with these last rites, a company called Mag-Well recently advertised a new kind of fluid conditioning technology with the label 'magic realism'. (155)

This reference might seem a purely anecdotal one, but it clearly shows that, while the debate on the death of magical realism as a literary category was going on in different ways across the globe, the label was appropriated and used to market totally different products, in a sort of afterlife which, however, casts an interesting light on the marketability of 'magical realism' in its previous life in the literary field.

In the same period, however, the genre of the family saga travelled across different literary traditions, spreading across the postcolonial *koine*, as well as encountering the competition of the family saga as a distinctive genre of the American literary tradition. Historically rooted in the South of the United States (Stephens 1995), the American family saga was subsequently adopted by other writers, coming from different areas of the country and made into global mainstream literature in the early 2000s – curiously enough, roughly the same period for the crisis of the 'magical realism' label – with novels like Jeffrey Eugenides' *Middlesex* (2002) and Jonathan Franzen's *The Corrections* (2001) and *Freedom* (2010).

As recently shown by the international success of other family sagas – such as that of the Mandibles, written by Lionel Shriver (2016) and set in a near future (2029-47), where the US economy has collapsed – these novels reinstated the possibility of social and political analysis, focusing on the longstanding feature of the American family saga as "a microcosm of its times", revealing changes in identity, political beliefs, social roles and familial roles within "a consanguine family through history measured in generations, at least three" (Stephens 1995, 4). Even more recently, the claims of death for the American family saga, due to the disappearance of extended families in favour of nuclear families (Mims 2020), has shown that such a category has, indeed, an afterlife whose vitality can be retraced in TV series, whose clear antecedent can be found in the international success of the cinematic saga of *The Godfather* (1972, 1974, 1990).

This asynchronous coexistence and competition with the American family saga has ultimately brought the postcolonial family novels of the 21st century to diversify their 'offer', by extending well beyond the boundaries of the family saga and showing a greater degree of hybridisation with the genres of popular fiction. In such a context, the need to cast a retrospective look at the history of postcolonial family novels leads us to focus on two novels published more or less in the same period – *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) by Junot Díaz and *Lara* (1997, 2009) by Bernardine Evaristo – which can easily be seen to anticipate the following and most recent trends in the genre. While the former appears to be based on the hybridisation of different genres, from both 'high-brow' and 'low-brow' literature, the latter resorts to the otherwise unusual form of the novel-in-verse: besides this apparent diversity, they both point at a specific stage in the history of the postcolonial family novel which might be useful to understand its contemporary developments.

2 The *Long* Wondrous Encounter of Family Novels and Popular Fiction

As regards *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, this highly successful novel by the Dominican-born author Junot Díaz portrays the "coming of age story" (Pifano 2014, 1) of the eponymous protagonist by avoiding, at the same time, any easy identification with the traditional form of the *Bildungsroman*. The coming-of-age narrative concerning Oscar Wao is included in a larger frame, where the history of the De León-Cabral family, which the protagonist belongs to, is also recounted: whereas Oscar's story moves forward in time, the story of his family moves backwards, contributing to a non-linear, fragmented and multifarious narrative where more than one literary genre is actually involved.

e-ISSN 2499-5975

The Brief Wondrous Life of Oscar Wao resorts to many different genres, ranging from the family novel to the sci-fi novel, including "the immigrant novel […], the secret history, the Latin American *novela del dictador*" (Miller 2011, 92) as well. As for the sci-fi genre, in particular, it contributes in different ways to flesh out the text: as a thematic feature – comic books, sci-fi movies and fantasy literature form both Oscar's nerd imagery and its refuge from the world – as intertextual source (with references to the Marvel Comics' *The Fantastic Four*, DC Comics' *Teen Titans*, Edgar Rice Burroughs' series of Martian novels, Frank Herbert's *Dune* saga, H.G. Wells, Robert E. Howard, Isaac Asimov, Octavia Butler, etc.) and as a source of metafictional layering:

> What more sci-fi than the Santo Domingo? What more fantasy than the Antilles? (Díaz 2007, 14)

This rhetorical question is asked by another character, Yunior, who is the main narrator in the text, also identifying himself with "the Watcher" (4), from Alan Moore's *The Watchmen* (1986-87); this question also leads to a sort of *mise en abyme*, in which the sci-fi text *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* works as a microcosm of Santo Domingo and the Antilles, without resorting, however, to the political subtext evoked by Fredric Jameson and relying, instead, on the formal features of a whole literary genre.

In addition, such a hybridised text does not allow the deployment of either conventional or 'magical' realism. The former cannot fully disentangle from the reality it portrays, which is particularly disappointing, for Díaz, from a political point of view. As the author notoriously said in an interview, while dealing with the representation of Trujillo's dictatorship in the Dominican Republic, as provided in Mario Vargas Llosa's novel *La fiesta del chivo* (2000),

> Vargas Llosa's [*The Feast of the Goat*] is a great novel, but he speaks of our dictatorship as if it were Peru. And I, the son of a fascist, realised that he had not captured [our] reality. Maybe because [*The Feast of the Goat*] was too realistic. (Lambies 2013)

This need to go beyond an excessive and politically undermining realism also provides one of the main reasons behind the hybridisation of family novel and sci-fi novel in Díaz's own book (Barradas 2009, 106).

However, not only conventional realism, but also 'magical realism' is questioned in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. On the one hand, Yunior's previously quoted rhetorical question echoes Alejo Carpentier's words in the prologue of *El reino de este mundo* (1949): "But what is the entire history of [Latin] America if not a chronicle of *lo real maravilloso*?" ("Pero qué es la historia de América toda si-

no una crónica de lo real maravilloso?", 2007, 12). On the other hand, the novel by Junot Díaz also displays – by way of the same metafictional comments made by Yunior, for instance – that "consciously experimental strand", which is constantly "ironizing, relativising, and questioning" (Benito, Manzanas, Simal 2009, 113) 'magical realist' elements in the age of its crisis.

Perhaps the most striking element, in this sense, is the *fukú* affecting the De León-Cabral family. It is explained by Yunior as "generally a curse or a doom of some kind; specifically, the Curse and the Doom of the New World", which was first released with "the arrival of Europeans on Hispaniola" (Díaz 2007, 14). The curse which is 'running in the family' is also 'running outside the family', marking both the colonial and postcolonial history of the Dominican Republic, and eventually leading to the establishment of Trujillo's dictatorship. In analogy to the curse of solitude running in the Buendía family in Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad*, this is an effective curse – due to supernatural, thus 'magical' forces – but it also involves important metaphorical implications, as it dramatises the ways in which ideology transfigures social reality (Erickson 2009). In this regard, the previous quotation actually reads as follows: "What more sci-fi than the Santo Domingo? What more fantasy than the Antilles? But now that I know how it all turns out, I have to ask, in turn: What more fukú?" (Díaz 2007, 6).

The representation of the *fukú*, however, does not show only its ideological underpinnings, as it also works on the narrative level. In particular, whereas the repetition of the curse adds to the cyclical time which is typical of family sagas, it also enables an opposite force, disrupting the unity of the narrative. In Yunior's words – "But the fukú ain't just ancient history, a ghost story from the past with no power to scare. In my parents' days the fukú was real as shit, something your everyday person could believe in" (Díaz 2007, 11) – we can read between the lines how the *fukú* is, indeed, a ghost story coming from the past, haunting different members of the family, as well as the narratives of their lives. In this sense, the *fukú* is not only a cross-genre element, but it also adds to that metafictional side of the narrative – just as its sci-fi constituency – by opening it to skeptical questioning. This ghost story appears to have strong links with those gaps, commonly referred to as 'silences' within the narrative:

> So which was it? you ask. An accident, a conspiracy, or a fukú? The only answer I can give you is the least satisfying: you'll have to decide for yourself. What's certain is that nothing's certain. We are trawling in silences here. (243)

The impossibility to recount a full family story, due to its complex temporality, as well as to its high level of fragmentation, leads to a

different political consideration than the ones implied by Jameson's or McLeod's theoretical frameworks: the aim is neither the reconstruction of a national allegory nor the identification of a specific sociological type, to be linked, for instance, to the Dominican diaspora in the US. Instead, as José David Saldívar has put it, this novel offers

> an alternative unit of analysis beyond the unit of the nation-state [which] allows […] to think through the US and Eurocentric structures of hegemonic thought and representation that continue to dominate the globe today (2011, 133)

offering a glimpse of the colonial and postcolonial history of the today's globalised world in terms of 'transmodernity'. As suggested by Enrique Dussel, 'transmodernity' replaces the Eurocentric notion of 'postmodernity' by adding an "ethics of liberation" to it, thus

> overcoming of cynical managerial reason (planetary administration), of capitalism (as economic system), of liberalism (as political system), of Eurocentrism (as ideology), of machismo (in erotics), of the reign of the white race (in racism), of the destruction in nature (in ecology). (Dussel 1998, 19)

In other words, the trope of the curse – which is deployed as a 'movable gap' in order to re-open and add further complexity to the genre(s) of the narrative – exceeds the limit of its usage in 'magical realism', or in postcolonial family novels, blurring the boundaries of 'high-brow' and 'low-brow' literature, while also leading to a whole refashioning of colonial/postcolonial history and culture.

3 A Fictional Family Memoir, and in Verse! Bernardine Evaristo's *Lara*

The subtitle of Bernardine Evaristo's novel-in-verse *Lara* (1997, 2009) is *The Family Is Like Water*, recalling an internal reference, made by the main character, Lara – "the family are like water" (Evaristo 1997, 43) – which is also a rephrasing (as well as a thematic adaptation to the family frame) of the Yoruba saying used as the epigraph to the book: "However far the stream flows, it never forgets its source". The transcultural legacy of Lara's family – expanding far beyond the binary opposition related to the mixed-race identity of the character – is also represented through the metaphor of the baobab tree in the first page, as its seeds are "planted, […] carried over the ocean, […], [and then] burst into life" (1).

The character of Lara, who is of mixed Nigerian and British heritage, is infused with elements which may recall Evaristo's own bi-

ography (with Evaristo's family also including Irish and Brazilian components), so this novel-in-verse may also be considered as a 'fictional family memoir', in the wake of Ondaatje's *Running in the Family*, whose superficial belonging to the memoir genre does not exclude the presence of fictional aspects at all (Press 2018). In this regard, Bernardine Evaristo declared in an interview: "*Lara* was very much about excavating my family history"; at the same time, however, "it was about exploring an area of British history that I felt hadn't been covered hardly at all in literature in this country" (Hooper 2006, 4).

In fact, as Mark Stein has argued, Evaristo's *Lara* – together with Andrea Levy's *Every Light in the House Burnin'* (1994) and *Fruit of the Lemon* (1999) – mark a shift in British, as well as Black British, literary tradition. They both insist on two features of the diasporic narrative which might be considered as complementary to the "postcolonial fiction of adoption" subsequently analysed by McLeod, since they do not directly deal with adoptions, nor with a specific 'Black British' location. Instead, they are "*multilocated*" novels (Stein 2004, 58, emphasis in the original) – in which the impossibility of return, commonly associated with the diaspora, opens up to multiple departures and returns – involving transcultural and multi-generational families as well. This is particularly evident when looking at the second edition of *Lara*, where the introduction of the Irish character of Caitlin, who had lived in the 18th century, reinforces the autobiographical, as well as the transcultural, perspective over the narrative.

However, the latter remark also leads to an emphasis on the "radical generational conflict" (Stein 2004, 29) staged in these novels, by adding a further layer of spatio-temporal complexity to the "concurrent cultural conflict between a parental generation who migrated and the generation born in Britain" (xviii). Several other conflicts are at stake in the same novel, as can be appreciated in the following excerpt, where Lara's best friend of her childhood, Susie, misuses 'half-caste' while meaning 'mixed race' – thus adding an Indian reference to her already misplaced reference to Jamaica and implying that social and economic conflict which will come up again and again in the novel:

> Where'you from, La?" Susie suddenly asked
> One lunch break on the playing fields. "Woolwich."
> "No, silly, where are you from, y'know originally?"
> "If you really must know I was born in Eltham, actually."
> "My dad says you must be from Jamaica", Susie insisted.
> "I'm not Jamaican! I'm English!" "Then why are you
> coloured?"
> Lara's heart shuddered, she felt so humiliated, so angry.
> "Look, my father's Nigerian, my mother's English, alright?"
> "So you're half-caste!" Lara tore at the grass in silence.
> (Evaristo 1997, 113)

Given that generational gaps and conflicts have always been part of the structure of the *Bildungsroman* (Boes 2006, 231-2), thus showing its proximity to family novels, it might be argued as well that Evaristo and Levy's novels help to better assess and qualify something which has always been included in the history of these genres. Much like the importance of the 'coming-of-age narrative' in the novel by Junot Díaz, Evaristo and Levy's novels seem to be based on the refashioning of the *Bildungsroman* genre through the introduction of a large, often transcultural, family background and leading, in the case of Black British literature, to what Mark Stein has dubbed as "novels of transformation" (2004, 29). This transformation has a double meaning for Stein:

> [T]he black British reaches beyond the text [due to their] *performative function*. This means that the process of 'coming of age,' which is associated with the novel of formation, is here understood in a double sense On the one hand, on the thematic level, novels of transformation depict the process of growing up. On the other hand, these fictions are not only inscribed by the cultures they inhabit, they in turn mold those very cultures. Novels of transformation do not only deal with the protagonists' coming of age. They at once describe and purvey the transformation, the reformation, the repeated coming of age of British cultures under the influence of what I call 'outsiders within'. (36;emphasis in the original)

However, the performative function of this 'transformation' could be further qualified in relationship to literary genres. 'British cultures' can be transformed not only by mingling with 'exotic cultures' in a multicultural/transcultural scenario: they can also change in terms of cultural production itself and its internal dynamics. In the case of *Lara*, Bernardine Evaristo has often remarked that its writing process involved an important shift from prose to poetry, a cross-genre technique that she has often indulged in: "I've written plays that were poems, prose that became poetry, poems that became novels and now I've written a novel [*Soul Tourists*] which has all sorts of weird things in it" (Hooper 2006, 5).

Lara, in particular, combines the low marketability of poetry – as particularly evident within the Black British literary tradition (Courtman 2006, 62) – with the greater marketability of the 'transcultural' as a peculiar, diasporic version of the 'postcolonial exotic' (Huggan 2001). The parallel refashioning of the family novel/*Bildungsroman* as a 'novel of transformation' both from a formal and social perspective will open a path both for the postcolonial/diasporic family novel and, more specifically, for Evaristo's literary production – leading to the multifarious prose-poetic world included by Evaristo in *Girl, Woman, Other* (2019), endowed in 2019 with the Booker Prize, whose 'trans-

modern female geneloagies' (Sarikaya-Şen 2021) provide a thoroughly convincing rewriting of the male-centred model of the family novel suggested by Jameson.

4 Conclusions

Issued around the first decade of the twenty-first century, the novels by Junot Díaz and Bernardine Evaristo mark a turning point in the tradition of the postcolonial family novel, anticipating further developments and casting a new perspective on their literary antecedents. In both novels, the refashioning of the *Bildungsroman* genre cannot be achieved without a proper inclusion in the family frame, leading to 'coming-of-age narratives' or 'novels of transformation' which are full of social and political implications, both within and beyond the boundaries of their specific cultural traditions (i.e. the Dominican diaspora in the United States, or Black Britain, which can be both reframed, as we have seen, in terms of 'transmodernity').

Yet, this political reading does not correspond anymore with the political readings evoked by scholars such as Jameson or McLeod, or with the general conception of family novels as 'microcosm of a wider society' which was enforced, for example, by the American tradition of the family saga, which postcolonial family novels had to struggle against for their position in the global literary market. These implications should be read, instead, within the formal structure of these texts, considering, for example, the metafictional treatment of both sci-fi and 'magical realist' elements in the novel by Díaz, or the cross-genre poetics adopted by Bernardine Evaristo by resorting to the low marketability of genre such as the novel-in-verse.

These novels also opened the path for further developments, such as the growing hybridisation of the family novel with the genres of popular fiction (sci-fi, crime, horror, etc.). Countless would be the examples of such hybridised narratives in the postcolonial fiction of the last decade; suffice it to say that the literary reputation gained in the early 2000s by writers such as Junot Díaz and, more recently, by Bernardine Evaristo contributed a lot to this boom: it consolidated a trend which had already started, in the United States, by seminal figures such as the African American authors Octavia Butler and Tananarive Due, and it led, for example, to the phenomena of Afrofuturism – including a new diffusion of sci-fi/family novels in the Afrophone Novel, namely in Swahili and Shona (Rettová 2017) – or Chicanafuturism (Ramírez 2008). In all these traditions, the presence of family narratives works, just as in the case of the novel by Junot Díaz, to undermine and refashion stereotyped notions of 'realism' concerning the cultural histories of the postcolonial world, as well as of its diasporas. The idea that 'something is running in (and out) the fam-

Il Tolomeo
23, 2021, 85-102 | e-ISSN 2499-5975

ily' is also crucial, for example, to the interweaving of crime fiction and family novels, where the curse of solitude in *One Hundred Years of Solitude* or the curse of *fukú* in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* gets translated into the haunting presence of a crime in a family history – giving birth to a peculiar current, the so-called 'postcolonial Gothic' (Holden 2009).

Another feature of these novels is the emphasis on the transcultural aspects of their narrative, to the point that 'transcultural' might be occasionally considered as a 'rebranding' for what Graham Huggan had termed as 'the postcolonial exotic'. This disentanglement of family stories from one specific ethnic group, nation or culture is also paralleled by the emphasis on female genealogies, as Evaristo started to do with *Lara* and continued to do with *Girl, Woman, Other*, which was awarded the Booker Prize in 2019. A similar formal choice and a similar recognition was achieved by Andrea Levy, with *Every Light in the House Burnin'* (1994) and *Fruit of the Lemon* (1999) opening the path for the success of *Small Island* (2004), which won the Commonwealth Writers' Prize.

Whether part of a larger cultural movement, such as the Black British literary tradition, including Bernardine Evaristo and Andrea Levy, or producing single, ground-breaking novels, such as in the case of Junot Díaz, these writers have authored postcolonial family novels that show the intrinsic porosity (between what was formerly known as 'high-brow' versus 'low-brow' literature), as well as the strenuous resistance of the genre.

Bibliography

Ahmad, A. (1992). *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso.
Allende, I. (2011). *Trilogía involuntaria*. Madrid: Alianza.
Barradas, E. (2009). "El realismo cómico de Junot Díaz. Notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *The Latin Americanist*, 53(1), 99-111.
Benito, J.; Manzanas, A.; Simal, B. (2009). *Uncertain Mirrors: Magical Realism in US Ethnic Literatures*. New York: Rodopi.
Boes, T. (2006). "Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends". *Literature Compass*, 2(3), 230-43.
Boes, T. (2012). *Formative Fictions: Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Ithaca: Cornell University Press.
Booker, K.; Daraiseh, I. (2019). *Consumerist Orientalism: The Convergence of Arab and American Popular Culture in the Age of Global Capitalism*. London: I.B. Tauris.
Brown, S. (ed.) (2006). *Consuming Books: The Marketing and Consumption of Literature*. London: Routledge.
Buchanan, I. (2003). "National Allegory Today: A Return to Jameson". *New Formations*, 51, 66-79.
Carpentier, A. (2007). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza [1949].

Cawelti, J. (1976). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
Chatterjee, S. (2021). *Family Fictions and World Making: Irish and Indian Women's Writing in the Contemporary Era*. London; New York: Routledge.
Courtman, S. (2006). "Not Good Enough or Not Man Enough? Beryl Gilroy as the Anomaly in the Evolving 'Black British Canon'". Low, G.; Wynne-Davies, M. (eds). *A Black British Canon?*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 50-73.
Díaz, J. (2007). *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead.
Dussel, E. (1998). "Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity". Jameson, F.; Miyoshi, M. (eds), *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press, 3-31.
Erickson, D. (2009). *Ghosts, Metaphor, and History in Toni Morrison's "Beloved" and Gabriel García Márquez's "One Hundred Years of Solitude"*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
Esty, J. (2011). *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*. Oxford: Oxford University Press.
Eugenides, J. (2002). *Middlesex*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
Evaristo, B. (1997). *Lara. The Family is Like Water*. Turnbridge Wells: Angela Royal Publishing.
Evaristo, B. (2009). *Lara. The Family is Like Water*. London: Bloodaxe.
Evaristo, B. (2019). *Girl, Woman, Other*. London: Hamish Hamilton.
Franco, J. (1999). "What's Left of the Intelligentsia". Pratt, M.L.; Newman, K. (eds), *Critical Passions: Selected Essay*s. Durham: Duke University Press, 196-208.
Franzen, J. (2001). *The Corrections*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
Franzen, J. (2010). *Freedom*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
García Marquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
Jameson, F. (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, 15, 65-88.
Jameson, F. (2019). *Allegory and Ideology*. London; New York: Verso.
Hartley, D. (2021). "The Jamesonian Impersonal; or, Person as Allegory". *Historical Materialism*, 29(1), 174-86.
Hirsch, M. (1997). *Family Frame: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
Holden, P. (2009). "The 'Postcolonial Gothic': Absent Hhistories, Present Contexts". *Textual Practice*, 23(3), 353-72.
Hooper, K. (2006). "On the Road: Bernardine Evaristo Interviewed by Karen Hooper". *The Journal of Commonwealth Literature*, 41(1), 3-16.
Huggan, G. (2001). *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. London; New York: Routledge.
Jonnes, D. (1990). *The Matrix of Narrative. Family Systems and the Semiotics of Story*. Berlin: De Gruyter.
Lambies, J. (2013). "Junot Díaz, con ritmo caribeño". *TimeOut*. `https://www.timeout.es/barcelona/es/libros/junot-diaz-amb-ritme-caribeny`.
Levine, L.W. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
Levy, A. (2004). *Small Island*. London: Headline.
McLeod, J. (2006). "Postcolonial Fictions of Adoption". *Critical Survey*, 18(2), 45-55.

McLeod, J. (2015). *Life Lines: Writing Transcultural Adoption*. London: Bloomsbury.
McLeod, J. (2018). “Adoption Studies and Postcolonial Inquiry”. *Adoption and Culture*, 6(1), 206-28.
Miller, T.S. (2011). “Preternatural Narration and the Lens of Genre Fiction in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”. *Science Fiction Studies*, 38(1), 92-114.
Mims, K. (2020). “The Decline of the Great American Family Saga”. *Quillette*, 28 February. https://quillette.com/2020/02/28/the-decline-of-the-great-american-family-saga.
Moretti, F. (1987). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London; New York: Verso.
Ondaatje, M. (1982). *Running in the Family*. Toronto: McClelland & Stewart.
Pifano, D. (2014). “Reinterpreting the Diaspora and the Political Violence of the Trujillo Regime: The Fantastic as a Tool for Cultural Mediation in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”. *Belphégor*, 12(1), 1-12.
Press, K. [1999] (2018). “Lying in the Family: The True Historical Life of Michael Ondaatje”. Lacroix, J.-M. (ed.), *Re-Constructing the Fragments of Michael Ondaatje’s Works / La diversité déconstruite et reconstruite de l’œuvre de Michael Ondaatje*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. http://books.openedition.org/psn/4769.
Ramírez, C. (2008). “Afrofuturism/Chicanafuturism: Fictive Kin”. *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, 33(1), 185-94.
Rettová, A. (2017). “Sci-fi and Afrofuturism in the Afrophone Novel: Writing the Future and the Possible in Swahili and in Shona”. *Research in African Literatures*, 48(1), 158-82.
Said, E. (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press.
Saldívar, J.D. (2011) “Conjectures on ‘Americanity’ and Junot Díaz's ‘Fukú Americanus’ in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”. *The Global South*, 5(1), 120-36.
Sarıkaya-Şen, M. (2021). “Reconfiguring Feminism: Bernardine Evaristo’s *Girl, Woman, Other*”. *The European Legacy*, 26(3-4), 303-15.
Shriver, L. (2016). *The Mandibles: A Family, 2029-2047*. New York: HarperCollins.
Spivak, G.C. (1999). *Critique of the Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
Stein, M. (2004). *Black British Literature: Novels of Transformation*. Athens: Ohio University Press.
Stephens, R. (1995). *The Family Saga in the South: Generations and Destinies*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
Visser, I.; van den Heuvel-Disler, H. (eds) (2005). *Family Fictions: The Family in Contemporary Postcolonial Literatures in English*. Groningen: Centre for Development Studies.
Warnes, C. (2009). *Magical Realism as Postcolonial Romance. Between Faith and Irreverence*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Imaginations and Speculative Writings: Reinvesting Post-Colonial Possibilities and Subjectivities in Kaie Kellough's *Dominoes at the Crossroads*

Miriam Sbih
Université de Montréal, Québec, Canada

Abstract Recent studies on speculative literature emphasise the narrative presence of postcolonial thinking that proliferates within the genre. It is the case in the collection *Dominoes at the Crossroads* (2020) by the African Canadian writer Kaie Kellough, which attempts to re-imagine and tell the story of the black diaspora in Montreal, other than under a colonial spectrum. The short stories use a variety of speculative strategies: whether it is reinvesting a marginalised figure of a classic Quebecois novel or imagining the setting of Montreal's future in which marginalised populations own a majority of the properties. The analysis of these stories will allow us to show how speculative literature is fertile ground for postcolonial potentialities, by allowing us to project elsewhere. Since speculative literature is a broad genre whose definition is not circumscribed, we will see how reflecting on the alternative postcolonial imaginings through such narrative allows for a rewriting that makes it possible to go beyond the colonial paradigms.

Keywords Postcolonial theory. Speculative fiction. Montreal black diaspora. Decolonial thought. Kaie Kellough.



Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-15
Accepted 2021-09-06
Published 2021-12-20

Open access



Citation Sbih, M. (2021). "Imaginations and Speculative Writings: Reinvesting Post-Colonial Possibilities and Subjectivities in Kaie Kellough's *Dominoes at the Crossroads*". *Il Tolomeo*, 23, 103-118.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/020

1 Introduction

Even if the term 'speculative fiction' is culturally and historically less charged than its eminent companion science fiction, with which it is still relentlessly compared, we tend to observe a need to affix a stable meaning to this term by defining parameters which in turn can be used to determine the inclusion or exclusion of specific works within the genre. Speculative fiction has at first, beginning in the 1940s (Oziewicz 2017), repeatedly been identified and made into a fixed category intrinsically linked to science fiction, either considered as a subgenre or its counterpart. Recently, the term has been increasingly invested with a broader and more inclusive sense. When we think about a speculative action, it inherently presumes a discursive space in which topography is not only impossible but undesired, since it is a cognitive territory where thought experiments, the value of potentialities, and re-configurations/compositions are key to project into the future and revisit a certain past. This temporal reconfiguration can generate new narratives untangled from certain structural, social, imperial, and colonial political biases. Aimee Bahng states that speculative fiction is:

> a more expansive term that might include related genres such as fantasy, horror, and historical fiction; and that highlights the speculative mode of the "What if?". (Bahng 2017, 13)

Accordingly, it is important to move away from a narrow and limiting taxonomy of the term in favour of an open category that allows for the inclusion of a wide range of works that correspond to this idea of new or unheard speculative visions of the world, and thus welcoming a majority of works made in the margins of any kind (e.g., racial, cultural and sexual). Therefore, it is not inappropriate to note that a tremendous amount of these efforts has been made by marginalised subjectivities, notably Black and Indigenous people, and People of Color more broadly. Speculative practices carried out by racialised minorities and from postcolonial and decolonial viewpoints seek to fully consider the perspectives and potentialities of writing and re-imagining settled and established realities, thus opposing and disputing the structural and hermeneutical hegemony and limits of Western biases and imperialist horizons.

By considering speculative activities, writings, and fiction beyond a limited and limiting genre, we can grasp their ability to enhance marginalised voices and subjectivities that are external to prevalent Western limits and narratives. Undeniably, speculation performances within the margins manage to do more than rewriting history outside colonial and neo-colonial existences: they redeem the narratives that were and still are erased and silenced.

In his collection of short stories *Dominoes at the Crossroads* (2020), the Tio:tià:ke[1]/Montreal-based author Kaie Kellough, from western Canada and of Guyanese origins, tries to render visible and yet creates new and unique narrative spaces where a plurality of voices from the Canadian and particularly Quebec black diaspora express themselves and their realities and history. Kellough's collection achieves a peculiar and impressive form of speculation: concomitantly by its language as well as its narration, it creates a moment of meander, a space between the articulation of past, present, and future where new forms of stories, potentialities, and existences are revealed. Kellough is thus able to critically consider and rewrite the history of neocolonial Canada and Quebec, by constructing a narrative including plural black voices and standpoints.

In this essay, I intend to explore how speculative writing, understood and attempted in a multifaceted way in *Dominoes at the Crossroads*, enables an understanding of the speculative as a unique way of engaging with marginalised voices and subjectivities by displaying alternative ways of entering the future, remembering the past, and writing the present.

2 Investing Potentialities and Retelling the Past: Kellough's Tio:tià:ke and Future(s) in *La question ordinaire et extraordinaire*

One of the speculative strengths that *Dominoes at the Crossroads* manages to perform through its twelve short stories does not seem to heavily depend on nor uniquely consist in the constant creation, anticipation, and conception of different futures. Instead, Kellough sets up a device that not only documents the Caribbean diaspora in a plurality of cities in Canada, South America, and the Caribbean and recounts their stories. He makes these scattered places, people, and moments coexist in an extended and unfixed new space continuum. Thus, he allows for the possibility of fiction and reality to interact with each other in a movement that creates a speculative fictional space, where anything could have already existed or is possible.

1 Tio:tià:ke is the Mohawk name of the Indigenous unceded lands where Montreal is located. Since Kellough mainly refers to Tio:tià:ke/Montreal as Montreal, I will do as such. However, it is important to acknowledge right from the beginning that I am on unceded territories. The Kanien'kehá:ka Nation is recognised as the custodians of the lands and waters on which I live and write today.

Cf. https://decolonialatlas.wordpress.com/2015/02/04/montreal-in-mohawk/. See also https://www.concordia.ca/indigenous/resources/territorial-acknowledgement.html for further information about the importance of acknowledging settler presence on unceded territories from Indigenous Nations and First Peoples.

It is also a space where silenced voices can finally tell their story. In other words, through narrative inscription, voices from the black diaspora portrayed in Kellough's stories can be contextualised in the liminal space[2] between a colonial narrative in which they are "consistently marginalized" (Kellough 2020, 22) and new futures, consequently enabling hopes, as well as unique and liberating narratives, to be envisioned.

This possibility is manifest in the first story, "La question ordinaire et extraordinaire" (The Ordinary and Extraordinary Question),[3] which is conceived as a lecture from the future, where the speculative future of the city Milieu (Middle), which corresponds to Montreal in the present time, is imagined. Written 150 years from our current time, the lecture has been elaborated using stories from (present day) Montreal and its black diaspora which effectively highlights its active participation in Montreal history and helps to understand how much this contribution been silenced today. Namely, one of Montreal's neighbourhoods, Little Burgundy, was one of the most important scenes of afroactivism in Canada in the early 20th century, without it being duly presented in the official history of the city of Montreal (cf. Mathieu 2010).

In this lecture, the narrator from the future exposes and ponders on the past substantially through the work of his great-great-grandfather Kaie Kellough:

> a 21st-century author who wrote several books before the gradual collapse of publishing in the first half of that century. (Kellough 2020, 12)

At the very beginning of this story, we as readers already notice an uncertainty that is placed upon us as a condition of reading, concerning the distinction between truth and fiction. Kellough is both present and absent in a story, in which he stages his present, which corresponds, in this future era, to his (our) past, setting the tone for the rest of the stories of the collection. For instance, readers are surrounded by both historical elements that they can verify and fictions, even if the act of distinguishing reality from fiction is neither easy nor obvious. In particular, the narrator's reading is followed by doc-

2 I use the term liminal space as employed by Cree intellectual and artist Neal McLeod in the article "Coming Through Stories". The term allows schematising the very way in which one can inscribe oneself materially as well as through imagination and thought, within the spaces that have been torn away by European colonisation in the North American Indigenous context. Thus, finding "home" in this particular context involves a memorial inscription that can only occur through the creation of literature and the transmission of narratives (cf. McLeod 2011, 24).

3 All the French quotations are translated into English by the Author.

umented and fictional notes that coexist in the same material space, that of the book page, as clarifications. Subsequently, the game of speculation is not only part of the story itself, but a cornerstone of the narrative. It implies that the reader also enters into a game of speculation and decides to welcome the possibilities narrated by the speaker. Moreover, witnessing them enacted reinforces the power of speculation when it is used to make minoritised narratives into stories that seize their power not only to evoke but to project one's self beyond the erected colonial boundaries.

In any case, the further distinction between fictional and actual archived elements and information throughout *Dominoes at the Crossroads* seems of little importance, since we are attentive to the potentialities and speculations that are going to be set up in Kellough's narration. In fact, "La question ordinaire et extraordinaire" comments and reflects simultaneously on two principal aspects. On the one hand, it considers how Black narratives and histories in Milieu's past were constantly conceived as minor narratives existing in opposition to the official history of Quebec, therefore existing at the margins of the white majority and its dominant narrative. On the other hand, it orchestrates a vision in which black history, together with its contribution to Quebec and Montreal's history, plays a part in a tangible version of the future. As stated by the lecturer:

> Kellough's notion of the future is informed by the city's black history. The future is included in the past, and in certain events that decide our lives for us. (Kellough 2020, 22)

It is interesting to note the inversion carried out by Kellough in this setting: this new consideration and inclusion of the past contributions of black and racialised minorities within the city and its evolution and transformations forcefully contributes to the actualisation of the future. The fact that it is through a new recognition and therefore a new reading of the past, which does not ignore the histories of marginalised subjectivities, that this speculated future can be written is not insignificant. This necessarily implies that the future, even if established as a speculative space, has never been neutral and is limited and written by the dominant narrative that precedes it. As Bahng states, "the future is an always already occupied space" (2017, 12). This assertion draws attention to some of the already colonised terrains of speculation. This, in terms of how speculation has and still invests colonial tropes and praxis to fuel the vision and actualisation of a future that extends and invests the structures of racial capitalism, to name but one (Bahng 2017, 69).

Accordingly, it is thought-provoking to reflect more extensively on the fact that in our neocolonial realities and contexts, the future is al-

Il Tolomeo
23, 2021, 103-118
e-ISSN 2499-5975

ready being mapped by a certain white master narrative,[4] where the hegemonic power is conferred and imposed by the figuration of the 'human'. This "overrepresentation" (Wynter 2003, 262) of the white European 'Man' prevails as that stable, immutable, and objective category, thereby eradicating and obliterating other existences of humanity (Wynter 2003; Quijano 2007; Odysseos 2017).

Therefore, to situate oneself through writing as a colonised and/or marginalised subjectivity implies the elaboration of several techniques: a methodology, to create a liberated space, to navigate as freely as possible in enunciation within the colonial literary space, seizing the potentialities offered by speculative avenues to disrupt the immediate colonial reality and narratives.

In "La question ordinaire et extraordinaire", the lecturer informs us that as a result of melting ice from 2040 onwards, many upper-middle- and upper-class areas became flooded and as a result were rendered uninhabitable. The inhabitants had to move and became "a displaced class" (Kellough 2020, 21). This displacement to the more northern, multicultural areas of Montreal implied that it is the racially diverse minorities who found themselves owning power and financial capital:

> The once-wealthy descendants of Wolfe and Montcalm found themselves applying to Haitian landlords. (21)

The narrator insinuates that his great-great-grandfather Kaie Kellough, even as an author committed to envisioning the alternative possibilities that would articulate the future of the city of Montreal, could not have foreseen this profound upheaval of the city and its socio-cultural-economic dynamics. This is evocative of the continuing colonial gestures that make it impossible to contemplate an alternative world, where racialised and cultural minorities are an integral part of the economic power, never mind if they are the majority holders of it. Speculative writings and staging hence make it possible to deviate and become involved in a real "engagement or social critique" (Gill 2013, 79) of the contemporary world and to make the reader see its flaws and limits. And, also, to understand, through the exploitation of an alternative reality where the dominant groups are downgraded, what racialised minorities undergo every day.

Apart from creating from the ground up a future Montreal in which the contributions of Black diasporas and other racialised minorities are highlighted and play a significant role in his projection,

4 "Master narrative is defined as the social mythologies that mute, erase, and neutralize features of racial struggle in ways that reinforce ideologies of White supremacy" (Woodson 2017, 318).

Kellough employs what I will call a postcolonial and speculative ruse. This ruse emerges in his rewriting of history by reinvesting historically marginalised figures, allowing him to make use of the

> cognitive value of speculative visions of the world formulated from a postcolonial or minority perspective. (Oziewicz 2017, 17)

This is notably the case with his depiction of Marie-Joseph Angélique, a black slave who was reputedly responsible for the 1734 Montreal fire when she set fire to her mistress's house, concomitantly burning down a substantial part of Old Montreal (cf. Cooper 2007). In Kellough's Milieu, Angélique is a revered and esteemed ancestor, bearing in mind that "her act forced the citizens to reimagine and rebuild" (Kellough 2020, 22). Hence, this portrayal is diametrically in contrast with her real treatment: she was accused, tortured, and condemned to death on June 21, 1734. I should also add that Kellough is not only offering a reversal of the dominant-dominated dyad: Milieu is a Montreal where there is no longer a racial or dominant majority that has the power to oppress others and marginalise their existence and contributions. This enables a revisiting of history and of the official way in which it is written, allowing for a future that is open to all, without implying that social power, force, and even violence must necessarily be present or used on one side or the other. This is best metaphorised by the new city's name, "reflection of there being no center" (Kellough 2020, 21).

3 Material Vortexes: Crossed Histories and Remembrances

Besides cognitively and creatively engaging with the future, speculative writing and activity has the grand "potential for challenging consensus reality […]."(Oziewicz 2017, 19) It displaces traditional and inherited values and display modes of knowledge or realities other than those maintained by colonial discourses and state power. As Bhabha demonstrates, to exclusively value what has purportedly always been there, namely the dominant standpoint, is a discursive strategy of colonial discourse. Certainly, it is a rhetoric which erases any subjectivity or alternative perspective in a limited and discriminating systemic way of understanding the "other" (2004, 94-120). Consequently, speculation from a minority perspective proves to be a successful counterstrategy to make other perspectives or realities visible. Speculative writing facilitates a kind of remix, a way of imagining a re-composition of the world as well as the existence of a whole new one, which provides not only an opening to other possibilities but also a representation and an illustration of how it is necessary to be open to unexplored, forbidden and potential spaces. The stories

e-ISSN 2499-5975

composing *Dominoes at the Crossroads* have a certain way of depicting how a plurality of potentialities, memories, resistances, and existences are interconnected: this is also the case in the construction of the collection itself. Whether it is through people from the Black and Caribbean diaspora in Canada or memories and objects that resurface in unexpected ways, the stories welcome those that precede and those that come after, which provokes a surprise effect through the reading. Moreover, it underlines the eminent materiality of the story, since the places, characters, and objects that Kellough presents make it possible to leap from one story to another and therefore from one perspective to another. The intertwined stories act as material traces that allow one to go back and forth, to go between past and future, and even rewrite their possibilities and conclusions.

The story "Porcelain Nubians" clearly plays with this tension between the present and the past through the neo-colonial context transposed to Canada, and with how the past that is abandoned or the one we thought was revoked comes back in the form of material relics that we now seek to acquire. In this story, the Haitian-born narrator who grew up in the multicultural neighbourhood of Saint-Michel recounts their[5] memories of the neighbourhood and the market. The memories they share with readers are mainly related to moments with their grandfather, a family member who gives the impression of being the sole individual specifically connecting him to Haiti. They describe the weekly, almost ritualistic visit to the flea market where they accompany their grandfather, since he appears to be fond of acquiring old antique radios and landscape paintings, of which he has an impressive collection. After their grandfather's death, the narrator tells us that they no longer go to the Saint-Michel Flea Market and move out of the neighbourhood. Saint-Michel underwent changes and gentrification, on which they comment by telling the reader: "I didn't care. I was relieved to see the old neighborhood change" (Kellough 2020, 28). This appears to display an unambiguous way of dissociating themselves from their past and the places they frequented and lived, but also from their experiences, probably influenced by their identity as both Canadian and Haitian. This is followed by a story of economic ascent in which the narrator, who has inherited their parent's house and an apartment building from their grandfather, becomes a real estate agent who sells and acquires compulsively, without any second thoughts or remorse, solely motivated by profit.

5 I think it is quite interesting and telling that most of Kellough's narrators cannot be identified by their gender, given that the narration is in the first person. I think that amplifies the sense that the intersecting stories are shifting and cannot be confined to one space or one fixed identity of the Caribbean diaspora.

> Those homes were my final tie to the old neighborhood, the immigrant neighborhood, the point of arrival. It hurt to sell, but only because I was losing an opportunity for growth. (Kellough 2020, 34)

The narrator participates in a rather active way in the gentrification of their original and other neighbourhoods, propelled by a sordid form of greed. However, two specific objects seem to divert the course of the character's thought and to take them back to a series of interwoven reflections on the past and its intertwining with the future, in particular the slavery past and its continuum, the profit made on the backs of the slaves, and the ever-present trace that bears vivid testimony to this matter. The objects are two porcelain figurines of presumed Nubian slaves sold in an auction by the Ritz-Carlton Hotel in 2008, and of which their grandfather had mysteriously framed a copy of an article from the auction that curiously mentions them. The article reveals that the figurines were in front of the hotel's lift at the time, as if they were surrogate butlers or elevator operators. The narrator imagines the life and dialogues between these objects, these slaves rendered eternal by their immobile nature, considering they were posted in a hotel where they were still in full view of everyone. In such manner, they are strangely continuing their lives as servants, from the hotel visitor's perspective. The figures discuss the intertwining and continuous dialogue that unites past and present by examining and relegating themselves to the status of relics, "a surviving memorial of something past" (Kellough 2020, 32). These figures appear to pose as a portal to a slave-owning past, a past that is not quite over, and whose effects are still affecting the present.

> The past continuous is a verb tense that describes actions that began in the past and that are continuing now. (31)

The story concludes when the disillusioned character tries to acquire a luxurious property since they are "tired of the stuffy Montréal apartment" (34). This action, contrary to the collecting habits of his grandfather, seems to once more underline that the character wants to distance themselves from memory, from a past that is necessarily brought back into the present, as the objects can bear witness. Looking at one unit, they recognise in the photos one of the Nubian figurines, and the story culminates when they show a fierce desire to acquire the unit, notably for the figurine. This could be interpreted as a reenactment, to a certain extent, of the purchase of a slave, or rather, in this case, the reacquisition of memory via the object. Through the notion of the material and concrete presence of objects, their phantoms, and what they are still causing in terms of actual thoughts, Kellough is capable of showing, "how the past sometimes follows the future" (78), how relics of colonial memory and past cleave to a present

e-ISSN 2499-5975

and are now part of the same continuum. In addition, it is all the more significant to mention that, at the very beginning, the narrator tell us of their youthful habit of submerging themselves in contemplation of their grandfather's paintings, a contemplation of the object that allowed them to extricate themselves from their present and simultaneously to provoke dreams akin to nightmares. Once night has fallen, they are imprisoned within a completely different existence, exhausted and running for their life as men and mastiffs are chasing them, in what seems to be a representation of a marronage, where

> I knew that only a little farther and I might enter the future, where I could stop running. (27)

The material objects in Kellough's various narratives and contexts seem to produce a speculative vortex, conceived to be a living and porous archive that allows us to see that, in the postcolonial existence and the living memory of Kellough's characters, individual, diasporic, second-generation, transnational and colonial memories coexist within objects and humans. This is further accomplished, as mentioned earlier, if we examine the very structure of *Dominoes at the Crossroads*. As Glissant mentions

> Mais nos histoires diversifiées dans la Caraïbe produisent aujourd'hui un autre dévoilement : celui de leur convergence souterraine. Ce faisant elles nous enseignent une dimension insoupçonnée, parce que trop évidente, de l'agir humain : la *transversalité*. […] Ce n'est pas cette histoire qui a ronflé sur les bords de la Caraïbe mais bel et bien des conjonctions de nos histoires qui s'y sont faites souterrainement. (2008, 230)

In *Dominoes*, we witness a plurality of characters who, each in their "own" narratives, interrogate themselves about the very same object. This facet amplifies the growing sensation that there is an intrinsic bond between a variety of disparate tales and thoughts within the Black Canadian diaspora. Indeed, it is not uncommon to see similar images and moments at work in one story and almost identical ones at other junctures, thus reinforcing the idea not only of continuity but of collectivity in the legacies and mythologies at work in the characters' present existence. For instance, in "Smoke and Thundered" Kellough tells the story of Kaie who, at one point, having found the book *Slave Old Man and the Mastiff* (*L'esclave vieil homme et le molosse*) in his aunt's house in Georgetown, briefly summarises for us as best as he can a moment when the Martinican character

> was running away from his plantation, and his owners loosed a young mastiff after him. (Kellough 2020, 195)

e-ISSN 2499-5975

This passage and this escape bring us back to that of the narrator of “Porcelain Nubians”: Kellough is then again weaving and hoisting bridges between various past narratives, communities and countries such as Martinique and Guyana, all ending up in a noisy room in a Montreal neighbourhood. This instance in which the object is a vortex between a plurality of realities, spaces, and fictions is also articulated in Kellough’s use of the neoclassical painting *The Death of General Wolfe* (1770) by artist Benjamin West, depicting the death of General Wolfe together with the British Empire Victory against the French Empire, in the 1759 Battle of the Plains of Abraham, during the Seven Years’ War.

In the short story “Shooting the General”, Kellough portrays Canadian Senegalese fictional character Hamidou Diop, one of the only black characters in Quebec literature of the 20th century, who was relegated to the margins of Quebec history and oblivion. Instead of his fleeting appearance in Quebecker novelist Hubert Aquin’s landmark work, *Prochain Épisode* (1965),[6] Diop is granted an important role in Kellough’s narratives. In “Shooting the General”, the spy makes an ekphrastic description of the painting and thoroughly examines the colonial painting and its depictions, openly asking and declaring: “Why should we want this man to live? These questions abide, as others arise.” (Kellough 2020, 39)

Alternatively, the story “Capital” briefly exposes the strained relationship between two characters during a visit to the National Gallery of Canada, where the painting is on display in the permanent collection. Like Diop, the narrator of “Capital” also engages in an ekphrastic description of the painting, commenting on the native figure, speculating on his intentions within the scene on the Plains of Abraham, along with his present and future intentions as a character in the painting:

> will he suddenly turn to face the person viewing the painting and say, “make sure that this painting stays in the basement of the National Gallery forever”. (Kellough 2020, 159)

These cross-views and critical analyses through the prism of marginalised characters around the same colonial object, coming to life in a different manner and space, in both cases allows for this speculative staging of what turns out to be more than a response to colonial structures and artistic traditions. The varied literary expres-

6 I do not have time to discuss it further here, but Kellough makes an interesting investment in a character who has been relegated to the sidelines of Quebec’s white literature, reoffering him his role as a spy in a new significant way and combining it with a real presence in contemporary Montreal as the owner of a shop selling African objects and artifacts, in Montreal’s undergrounds.

e-ISSN 2499-5975

sions of these realities do not simply consist in a "decentering" of the Western mimetic tradition. They are also productions that result from an understanding and inclusion of several realities parallel to those erected as norms that can now be expressed freely and created within the text.

In the conclusion of *The Wretched of the Earth*, Fanon exhorts:

> Fuyons, camarades, ce mouvement immobile où la dialectique, petit à petit, s'est muée en logique de l'équilibre. […] Reprenons la question de la réalité cérébrale, de la masse cérébrale de toute l'humanité dont il faut multiplier les connexions, diversifier les réseaux et réhumaniser les messages. (Fanon 2011, 675)

Kellough manages to reveal, through an extended and vivid narrative structure, that there are intersections that bring together several subjectivities. This is accomplished by showing the existence of diverse and connecting networks within the black Canadian diaspora. It is then possible to reflect on the movement of migration as well as on the movement of thought and, additionally, on the speculative movement.

4 Floating and Drifting Around Language: Musicality and Speculative Experimentation

How does one navigate a language that, through its very devices, strives to erase marginalised existences? A language in which it is legitimate to ask whether it has ever taken into account minoritised and marginalised existences, in its unfolding? In the wake of the French translation of his collection in the winter of 2021, Kellough recounts in an interview in Quebecois's newspaper *La Presse*:

> Je crois que je me suis tourné vers l'écriture parce que c'était un outil accessible, afin d'essayer de trouver un langage, un vocabulaire pour mon expérience. Aussi pour me convaincre moi-même que j'existais, me rappeler ma propre existence. (Guy, Kellough 2021)

At the core of literary inscription lies the possibility of situating oneself not outside the world, but in what appears to be an interstice between the abrupt reality of a postcolonial existence and the hope of an elsewhere. The free-floating narrative 'territory' that the malleable nature of language can produce allows for the narrative creation of an in-between space, where the potentialities of a future diverging from the one generated and expected by the coloniser's frame take place. Kaie Kellough is a novelist, poet, and renowned sound performer, whose artistic speculations on language, movement, and sound

alone, are wonderfully implemented through the reflections he provokes within *Dominoes at the Crossroads*. As mentioned above, the short stories are entangled in a complex and collective relational network where crossed temporalities and possibilities emerge through an ambiguous way of narrating memories, past, present, and future times. This literary architecture can only make us reflect on the question of movement, meandering, and the role of language itself.

For example, although all the stories in *Dominoes at the Crossroads* involve the question of a speculative movement where different identities, spaces, and times co-exist, some of them, including "Petit Marronage" (Small Marronage) and "Navette" (Spaceship/Shuttle), explicitly reflect on the question of drifting, which, musically, linguistically and existentially, requires one to meander. To meander, so that language and its acknowledgment of the very existence of diasporic, racialised, and marginalised subjectivities does not manage to define them by the existing static, dominant, and neocolonial structures in place.

In "Navette", the Montreal narrator, child of Haitian immigrants takes a part-time job as a taxi driver. We are faced with a narrator who, rather than stopping at a destination, an expected endpoint, chooses a kind of balance and freedom in this constant movement. Accompanied by the radio's music and the various sounds of the city he likes to surround himself with and whose movements and jolts delights him, Kellough evokes cinematically and poetically that narration itself is reproducing this state of continuous drift. As the musician-character of "Petit Marronage" says,

> I would need to create my own genre, and not be content to mimic the established vocabularies. (Kellough 2020, 185)

In "Petit Marronage", depicting the memories and ongoing meta-reflections of a touring musician and "stereotypical Easterner with immigrant parents from the Caribbean" (111) on the freedom of rhythms and the dynamism that their repetition offers, we reflect on the indefinite configurations inextricably linked to musical movement as a form of freedom. Indeed, the narrator confides that

> This sense of drift is why I like extended forms because drift cannot be contained in a three-minute sound. (109)

This allows us to reflect on the state of drift as *an ethos*, where subjectivity breaks free from the genres and imperatives that compartmentalise it into a well-defined idea, identity, or category. To seize a newly conceived freedom and to conceive oneself through a yet unexplored relationship with the diasporic self and with others implies a movement that I would say is powerfully linguistic, without neglect-

ing the strictly material concerns. This movement seems linguistic since it commits us to divest ourselves mentally and practically from the existing paradigms, by turning to something else and, ultimately, to highlight this "something else", so that the configurations and structures – socio-political, in particular – that have been set up can be radically called into question. Indeed, any reality or existence whose decolonial posture and situation demand the complete renovation of the narrative structure of a reality elevated into a precept intended to control and enslave a population becomes that thought experiment which, by producing its own narrativity (Elgin 2014, 230) allows, through its creation and expression, new horizons of speculations and possibilities. To seize the powers of literary, theoretical, and musical intersections allows Kellough to tell and invent stories through a language that reinvents itself and appears to allow the reader to engage more actively in the stories. Mbembe, commenting on his own essayistic writing, evocatively exposes the powers of allowing oneself to speculate through language itself:

> Il me semblait qu'une manière de sortir du carcan était d'expérimenter avec la langue, et d'abord tenter de la dynamiter. Ce travail de démolition, j'ai essayé de l'accomplir par le biais de raccourcis, de répétitions, d'inventions, une manière de raconter qui fait usage tant de souvenirs et de digressions que de phrases qui se voudraient claires, 'scientifiques', alignées les unes à la suite des autres. (Mbembe 2020, 23)

5 Conclusion

If "la trace suppose et porte non pas la pensée de l'être, mais la divagation de l'existant" (Glissant 1997, 69) (the trace supposes and carries not the thought of being, but the divagation of being: Author's trans.), it can be said that this is also the commitment of any posture that is maintained or exists, through the deconstruction of normalised, imposed, and internalised epistemic imperial structures. This idea of wandering, of disorientation as a process free of any ambition or notion of finality does not betray a weakness, but rather a fluidity of thought that is acquired and essential to any decolonisation movement. In other words, a shift that would lead to a collective struggle against perspectives and structures governed by a matrix derived from coloniality. Subsequently, this would imply, at the same time, a desire to achieve a critical awareness of one's enunciation, an enunciation necessarily resulting from certain presuppositions. The articulation between speculative action and language per se might therefore consist of that moment when writing no longer settles for normalised enunciative structures and allows itself an evolution that

takes shape through experimentation with language as a floating and evolving space in which to situate marginalised experiences.

Speculative writing allows this confrontation to take place appealingly and effectively. It opens up new possibilities for storytelling that at the same time broaden our perceptions and understanding of reality. Seeing ourselves confronted with a plethora of perspectives on the world and ways of inhabiting it, staged in such a way as to overturn or upset a hegemonic idea of the colonial and racist powers in place, makes us retreat from the legitimacy that certain structural categorisations and hierarchies, inherited from colonial thought, may occupy, the assimilation of which makes us almost forget their origin. This may allow us to rule out this universal and neutral vision of humanism, whose exaggerated use and defense have allowed us to enter the world without situating ourselves, in the way that the colonial enterprise was justified.

Bibliography

Bahng, A. (2017). *Migrant Futures: Decolonizing Speculation in Financial Times*. Durham: Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822373018.

Bhabha, H.K. (2004). *The Location of Culture*. London; New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203820551.

Cooper, A. (2007). *The Hanging of Angélique: The Untold Story of Canadian Slavery and the Burning of Old Montréal*. Athens: University of Georgia Press.

Elgin, C.Z. (2014). "Fiction as Thought Experiment". *Perspectives on Science* 22(2), 221-41. https://doi.org/10.1162/posc_a_00128.

Fanon, F. (2011). *Œuvres: Peau noire, masques blancs. L'An V de la révolution algérienne. Les Damnés de la terre. Pour la révolution africaine*. Paris: La Découverte.

Gill, R.B. (2013). "The Uses of Genre and the Classification of Speculative Fiction". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 46(2), 71-85. https://doi.org/10.1353/mos.2013.0021.

Glissant, É. (1997). *Traité du tout-monde*. Paris: Gallimard. Poétique 4.

Glissant, É. (2008). *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.

Guy, C.; Kellough, K. (2021). "Le destin à tous les carrefours (chronique)". *La Presse*, 9 February. https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2021-02-14/kaie-kellough/le-destin-a-tous-les-carrefours.php.

Kellough, K. (2020). *Dominoes at the Crossroads: Short Stories*. Montreal: Vehicule Press.

Mathieu, S.-J. (2010). *North of the Color Line: Migration and Black Resistance in Canada, 1870-1955*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. https://doi.org/10.5149/9780807899397_mathieu.

Mbembe, J.-A. (2020). *De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : La Découverte.

McLeod, N. (2011). “Coming Home Through Stories”. Ruffo, A. (ed.), *(Ad)dressing Our Worlds: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Penticton BC: Theytus, 17-36.

Odysseos, L. (2017). “Prolegomena to Any Future Decolonial Ethics: Coloniality, Poetics and ‘Being Human as Praxis’”. *Millennium* 45(3), 447-72. https://doi.org/10.1177/0305829817704503.

Oziewicz, M. (2017). “Speculative Fiction”. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78.

Quijano, A. (2007). “Coloniality and Modernity/Rationality”. *Cultural Studies*, 21(2-3), 168-78. https://doi.org/10.1080/09502380601164353.

Thompson, V.E. (2018). “Repairing Worlds: On Radical Openness beyond Fugitivity and the Politics of Care: Comments on David Goldberg’s Conversation with Achille Mbembe”. *Theory, Culture & Society*, 35(7-8), 243-50. https://doi.org/10.1177/0263276418808880.

Woodson, A.N. (2017). ““There Ain’t No White People Here”: Master Narratives of the Civil Rights Movement in the Stories of Urban Youth”. *Urban Education*, 52(3), 316-42. https://doi.org/10.1177/0042085915602543.

Wynter, S. (2003). “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument”. *CR: The New Centennial Review*, 3(3), 257-337. https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Caryl Phillips's Rewriting of the Canonical Romance as a Genre

Alessia Polatti
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract The paper considers Phillips's rewriting of the canonical nineteenth-century romances in three of his novels – *A State of Independence* (1986), *The Lost Child* (2015), and *A View of the Empire at Sunset* (2018). The three texts resettle the romance genre through the postcolonial concept of 'home'. In *A State of Independence*, Phillips rearranges the role of one of Jane Austen's most orthodox characters, the landowner Sir Thomas Bertram of *Mansfield Park* (1814), by transposing the Austenian character's features to his protagonist Bertram Francis, a Caribbean man who comes back to his ancestral homeland after twenty years in Britain. In *The Lost Child*, chronicling literary-historical events in the present tense by transferring the life of the Brontë family into the protagonists of *Wuthering Heights* (1847) is for the author one way of calling into question the real sense of literature. It is for this reason that Phillips constructs a cyclic narration around the figure of Branwell Brontë, fictionalised by his sister Emily in the romance protagonist Heathcliff, and mirrored in *The Lost Child* in the character of Tommy Wilson. In *A View of the Empire at Sunset*, Phillips definitely overturns the colonial and genre categories by reassessing the in-between life of the Dominican-born writer Jean Rhys through her personal return journey to Dominica: as a result, the author of *Wide Sargasso Sea* (1966) (an intense rewriting of *Jane Eyre*) becomes a fictional character, and the literary events of her life sum up the vicissitudes both of the two 'Bertrams' – of *Mansfield Park* and *A State of Independence* – and the protagonists of *Wuthering Heights* and *The Lost Child*.

Keywords Romance genre. Postcolonial literature. Caryl Phillips. Postcolonial rewriting. Brontë sisters. Jean Rhys.

Summary 1 Introduction. – 2 The Postcolonial Approach to the Romance Genre in Caryl Phillips's Works. – 3 Intertextuality and the Search for Home in Phillips's Rewriting of the Romance Genre. – 4 Conclusion.



Peer review

Submitted 2021-07-15
Accepted 2021-09-17
Published 2021-12-20

Open access



Citation Polatti, A. (2021). "Caryl Phillips's Rewriting of the Canonical Romance as a Genre". *Il Tolomeo*, 23, 119-134.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/021

1 Introduction

All along its history, the romance has often been underestimated as a genre. The general definition delineates it as simply "a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines" (Regis 2003, 54). However, the history of the romance has provided an important revaluation of the genre which has been able to change and develop through time. And, in fact, another characteristic of the romance novel is its popularity in its own day at a time (from seventeenth to nineteenth century) of changing values and practices concerning the social order and the relationships between men and women in terms of marriage and courtship. The changing role of women and heroines is well reflected in the romance genre, as well as the conflicts derived from this progressive social revolution. As a result, three main social trends meet and clash on the pages of the romances: the rise of affective individualism, the relevance of companionate marriage, and the subordination of women to the marriage contract (56).

In approaching the canonical romance as a genre, Caryl Phillips recalls these features by dismantling the personal and fictional world not only of the heroines and the heroes of the romances, but also of their authors. Consequently, he manages to combine the romance genre and postcolonial fiction, questioning the colonial heritage. Phillips reminds us that the form of the romance always involves aspiration to freedom; from the barriers of society, or between sexes. In this regard, his intertextual references to the romance genre in his postcolonial novels serve to underline this feature, by placing a contemporary situation (i.e. twentieth-century migration) within a historical frame represented by works of art which people assume they are familiar with (canonical romances). In this tight connection between history and literature, the role of intertextuality is to "smooth an outsider's passage towards acceptance by insiders" (Sell 2008, 202). This means that the invention of a story-line involving the Brontë family and *Wuthering Heights* (1847) in *The Lost Child* (2015), or Jean Rhys's life in *A View of the Empire at Sunset* (2018), or the references to a canonical text such as Jane Austen's *Mansfield Park* (1814) in *A State of Independence* (1986), help the reader to perceive the linkage between contemporary and past migrant themes of freedom. As a result, Phillips's rewriting of the romance genre actually looks for a post-national world where identities and home(s) can be forged through multiple migrant flows all over the world. In this light, the romance mode is particularly useful if we also consider Northrop Frye's definition of the genre as a transfiguration of the world of everyday reality. This is not to suggest that romance longs for total freedom from that everyday world or ordinary life: rather, "the quest-romance is the search of the libido or desiring self for a fulfil-

ment that will deliver it from the anxieties of reality but will still contain that reality" (Frye 1957, 193). This reference to the role of reality in the romance is of huge relevance in Phillips's subversion of the genre. The postcolonial author manages to connect the canonical romances written by the Brontë sisters or Jane Austen to a contemporary scenario which recalls the current search for liberty and a free home by migrant people. In this context, Jean Rhys is the *fil rouge* linking past and present: her own life manages to relate the vicissitudes of the nineteenth-century protagonists of the canonical romances to the harshness of a migrant life.

2 The Postcolonial Approach to the Romance Genre in Caryl Phillips's Works

In his subversive approach to the romance genre, Caryl Phillips underlines an extremely pressing and current theme: the search for home and freedom by past and present migrant people. In his perspective, 'home' should identify a safe harbour, although Phillips is well aware of the fallacy of such an expectation. In his interview with Dereck Walcott (1992), the two Caribbean authors talk about what 'home' means, especially referring to Walcott's statement "I have one home, but two places" (Phillips 1992, 9). Walcott clarifies:

> I'm not talking to people or looking at people [of St. Lucia] as if they're subjects that I would write about. I really feel, unembarrassedly privileged to talk to anyone in St. Lucia, about anything. (9)

In Phillips's fiction, however, that sense of respect and connection with homeland, or a place to be called home, does not always produce fruitful results. In *The Lost Child*, for instance, the two mixed-race brothers Ben and Tommy Wilson actually and metaphorically "don't have a home to go to" (Phillips 2015, 224) after their father's return to the Caribbean and their mother's mental breakdown. They are veritable outcasts like Heathcliff in *Wuthering Heights*: this is the reason why Phillips creates a parallel story connecting them and the destinies of all those who are seeking home. In Phillips's view, 'home' is always somewhere else, always to be searched for, so that it can embody both a loss and a lack according to the different perspective from which we observe it: in *A State of Independence*, the protagonist Bertram Francis is a Caribbean man migrated to Britain who consciously decides to come back to his native island after twenty years in the UK. Although "there had been moments in the last twenty years when he felt sure he would never have the courage or the means to set foot once again on his island" (Phillips 1986, 27), he ultimate-

ly desires to re-experience life in his "homeland", that is his birthplace. He simply thinks that he could start a new life in his native island (12), even though he has to deal with the Caribbean territory, described as still anchored to a past that seems to laugh at Bertram.

In other words, Bertram has to face the backwardness and the cold welcome of his own people. Even his family does not welcome him in a proper way: the first question his mother asks after twenty years of silence is "when you planning on taking off again?" (50). The disapproval expressed by Bertram's mother is not so surprising, as homecoming may not necessarily reunite people with their families or their familial homesteads (Markowitz, Stefansson 2004, 26), and it is justified by twenty years of disinterest from Bertram. Once back he becomes aware also of the island's changes imposed by the new American hegemony, which has replaced the British empire (embodied by Sir Bertram, the romance alter ego of the protagonist). This form of neo-colonialism sponsors the tendency of globalisation to promote a sort of homelessness rather than the search of a stable homeland, an inclination inherited from the wanderings of the first age of explorations and colonialisation and expressed also by Austen's Sir Bertram. Both Bertram Francis and Sir Bertram have travelled and experienced the world; the main difference between the two conditions, however, is due to their dissimilar role in this same world. Sir Bertram has the possibility to come back to a stable home, while Bertram Francis ironically desires to go back and forth between the English mother country and the colonies, without understanding that his condition of black man does not allow him to have a veritable liberty of movement.

Bertram can easily be compared to Julius Wilson in *The Lost Child*. He is another first-generation migrant who has naively hoped to find happiness and a better life in Britain in the 1950s, driven by his student's aspirations. However, "shortly after the talks between the British government and the delegation from his country collapsed" (Phillips 2015, 49), he realises the evanescence of his ambitions:

> He had no real interest in giving anything to this country [Britain] that had now been his home for over a dozen years. After all, what had he received in return from these people? A late-night beating from some hooligans, and the problem of an increasingly sloppy wife who insisted that the children call her Mam as opposed to Mommy, or even Mama, […] The opportunity to go home and make a contribution, and perhaps try again to revise his dissertation and turn it into a book – this, he told her, was his true future. (50)

Julius's attempt of integration into the British system has failed both in the public sphere – due to the shipwreck of the diplomatic relations between the British government and his home-country – and in his

e-ISSN 2499-5975

private life – because of the collapse of his marriage with an English girl, Monica. He cannot find support in his white wife, so he transfers the frustration for his personal defeat to the relationship with his sons, Tommy and Ben. His family has turned into a frustrating problem for him (152); he cannot recognise even his own children, maybe because they are too English, and they belong to the country that has never accepted him as a real citizen. Hence, he needs to return home, to his birthplace, in order to find a place where he can feel accepted. However, Julius's expectations about 'home' are not sure to be fulfilled, and he simply disappears from his children's lives in the attempt to achieve his ambitions. This situation may be due to an innovative awareness about homeland: the concept of home is not dead, but it has changed perspective, depending on the individual's ability to find home in movement, giving rise to a sort of "homeless mind" which moves away from any notion of fixity (Bender, Winer 2001, 334). Globalisation too has helped to change the concept of home by pluralising it, because migrants have no one home, but many, and they wish to write about them as much as to come to terms with their fragmented condition.

Caryl Phillips has always been fascinated by this notion of migrant discontinuity. Many of his characters have been inspired by it, and in *A View of the Empire at Sunset* (2018), he has identified the Dominican-born writer Jean Rhys as an emblem of such a discontinuous condition. Such conviction also influences Phillips's personal relationship with his host country, marked by a constant wavering between engagement and disengagement. Phillips has often expressed his need

> to turn my back on Britain. As the years tick by, I feel the necessity to engage with Britain, rather than disengage, because I see that not everybody is going to be able to get up and leave. (Sharpe 1995, 161)

So, he has chosen to re-write the immense and dense web of information and speculations at the heart of Rhys's private life in order to investigate the condition of being a

> migrant to Britain who simply never settled. Like many migrants, she lost a sense of 'home', but instead of capitulating to a certain grief with this loss she found a way to turn it into art,

as Phillips pointed out in a recent interview (Gonzalez 2019). Rhys's literary production and her ability to move between the colonial and the postcolonial world sums up Bertram and Julius's conditions, as well as Sir Bertram's role. As Salman Rushdie affirms, imagination can definitely "falsify, demean, ridicule, caricature, and wound as effectively as it can clarify, intensify, and unveil" (1991, 143). And

postcolonial literature is actually able to recollect and exploit feelings and emotions in order to redefine the world and its boundaries, more than romances had done.

According to Phillips, Jean Rhys has firstly found her personal relief in her imagination and in her novels. Indeed, the protagonist Gwendolen/Jean Rhys manages to link the materiality of her migrant experience in Britain and the immateriality of her homeland's memories, and she uses her fiction to cope with the inevitable emptiness of her homeland. When abroad, she creates a perfect memory of her past in Dominica, but once back home, she has to deal with "the full extent of her disappointment" (Phillips 2018, 305): the island of her dreams was just a false projection inspired by her desires, especially because people and objects of her parental house have been destroyed by the passing of time. Therefore, in describing the Caribbean homeland, Phillips considers the relationship between the material spaces people live in – such as the cities with their public and private places – and people, objects, occurrences, and events which have some linkages with them. Moreover, in his fiction Phillips represents

> the way this space is lived through emotions and the imagination. The spatiotemporality of a dream, a fantasy, a hidden longing, a lost memory or even a peculiar thrill as we walk down a street can be given representation through works of art. (Harvey 2006, 280)

It is for this reason that migrants constantly preserve a sort of fondness and attachment to homeland as a fantastic and primordial land.

In this regard, the role played by imagination is remarkably thought-provoking. Gwen/Jean Rhys has found a way to escape from reality thanks to her fiction, and she has managed to come to terms with this condition also through her personal rewriting of the romance genre. In *Wide Sargasso Sea* (1966), she struggles to reassess a new dignity to subaltern and migrant people through the character of Antoinette/Bertha Mason. And in *A View of the Empire at Sunset* the identification with her character becomes even more evident:

> she smiled sweetly and managed to distil the narrative down to the skimpiest of plot lines: colonial girl comes to England to seek her fortune and eventually escapes the misery of the postwar years by leaving for the Continent, where she quite unexpectedly takes up writing in a series of melancholic hotel rooms. (Phillips 2018, 237-8)

This same use of a melancholic literary imagination in response to the romance genre can be traced back in the life of Ben and Tommy and their mother Monica in *The Lost Child*. They have created a dreamworld through which they hope to cope with the disappointments of

real life after the dissolution of their family (Phillips 2015, 57), thus recalling the interpersonal relationships of the Brontë family, as we will see in the next paragraph. In a similar way, Bertram Francis too in *A State of Independence* constantly escapes from his responsibilities by seeking refuge into a mere fantasy:

> He played a game with himself that he often did when disturbed. He would pick out a spot on the horizon, focus on it, then close his eyes and try and imprint it on his mind. Then he would reopen his eyes and look again, and try to pick out a spot beyond it, close his eyes, imprint, then open his eyes again and try to look even further beyond that spot. This way he was trying all the while to see further into the distance so that he might one day see another island that nobody else had ever seen, and then proceed to people it with persons from his mind so that he had his own world that nobody could touch. (Phillips 1986, 97-8)

Bertram's fantasy further underlines his naivety and his

> simplistic dreams of returning 'home' as if nothing has happened in the intervening twenty years […]. In depicting Bertram as childish and out of touch, Phillips suggests that his protagonist's isolationist rhetoric of sovereignty is unable to account for the true complexity of the contemporary situation. (Brown 2013, 98)

Indeed, when he states that nobody can stop him simply because he was born there (Phillips 1986, 113), his ex-friend Jackson laughs at him, suggesting a return to England:

> Things have changed too much for you to have any chance of fitting back […] You English West Indians should just come back here to retire and sit in the sun. Don't waste your time trying to get into the fabric of the society for you're made of the wrong material for the modern Caribbean. (136)

So, re-inhabiting the past is an impossible aspiration for migrants. However, it is also relevant to note that, during his stay in Britain, Bertram had known moments of frustration and discomfort too, so that he had started to think about returning to the Caribbean as a good solution for his constant sadness. In ways similar to what is experienced by Julius Wilson and Ella Gwendolen Rees William, his British life had gradually turned into a delusion; the problem for Phillips's diasporic souls is that they do not feel at home in the Caribbean either, thus confirming a general condition of "displaced Caribbeanness" (Ledent 2002, 42) which characterises the Caribbean area and its inhabitants' processes of identity formation. As mentioned

e-ISSN 2499-5975

before, Caryl Phillips also manages to exploit a dense intertextual framework to represent this phenomenon of displacement, and it is now time to focus on it.

3 Intertextuality and the Search for Home in Phillips's Rewriting of the Romance Genre

The considerations above show that, in quite a paradoxical way, the more a country like the UK reveals globalised characteristics, the more it is probable that its migrant inhabitants desire to return 'home'. In other words, the global system denies to migrants the same freedom of movement that is at the base of contemporary globalisation. This is especially true of the Caribbean area, where tourists are generally more welcomed than returnees. The problem is how to coexist with a geographical space that is more and more globalised and expanded. As Pamela Gilbert underlines,

> spatial relations would reveal to us a complexity and materiality which was being hidden away by narrative. […] place could be claimed as home, as related to the construction of identity. (2009, 103)

This means that considering space as a sole continuum of global connections favours the processes that contribute to the formation of hybrid identities, shedding light on their linkages with ideas of home and homeland. However, Homi Bhabha warns against the possible negative effect of an overall spatial approach. In Bhabha's view, such an approach can articulate problems of identification by transforming the diasporic aesthetics into an uncanny temporality, that is "the time of cultural displacement, and the space of the 'untranslatable'" (Bhabha 2000, 302). By contrast, Bhabha supports the importance of the migrants' dream of survival, the act of living on borderlines and, as he adds by citing Rushdie's *The Satanic Verses* (1988), of letting "newness enter[-] the world" (Rushdie 1988, 272), in which newness stands for the diasporic condition.

Such an approach is relevant to Caryl Phillips, who manages to integrate the categories of space and time by playing with both the spatial and the temporal setting of his intertextual novels. Hence, Emily Bronte's brother Branwell can live in the spirit of the young second-generation migrant Tommy Wilson, and Austen's land-owner Sir Thomas Bertram can be reversed into the Caribbean migrant Bertram Francis. If we consider that

> the fate of romance as a form is dependent on the availability of elements more acceptable to the reader than those categories for which some adequate substitute must be invented, (Jameson 1975, 143),

it seems that Phillips actually seeks to provide an intertextual background for the interpretation of contemporary racial relations and their spatial connotation. As a result,

> the cognitive challenge posed by intertextuality may become an exercise in intercultural empathy which, if carried out with any degree of success, will equip us better for life in a multicultural or cosmopolitan society. (Sell 2008, 209).

Such a process is possible because, according to Jonathan Sell, an intertextual fragment can be understood only thanks to the reader's literary competence, the reader's familiarity with other texts, themes, and society's mythologies (204).

So, in his personal approach to the romance genre, Phillips tries to make the relationship to the Caribbean colonial world explicit by subverting the subtext of the romances and transferring them into a clear part of the contemporary plots of his novels. He starts from the creation of an upside-down character (Bertram Francis) in *A State of Independence*; then he proposes both a plot twist of *Wuthering Heights* – by supposing that Heathcliff is the Caribbean son of Mr. Earnshaw – and a fictionalised account of the Brontë family's story in *The Lost Child*; and he finally offers a fictional biography of Jean Rhys in *A View of the Empire at Sunset*, whose description of the Dominican novelist might recall that of her own character of Antoinette in *Wide Sargasso Sea*. Phillips creates a series of interconnections that reassess the whole history and the narration of the British colonies in a real innovative way by connecting them to the search for home of the diasporic protagonists. They all feel unstable and unsatisfied both in the UK and in the Caribbean: in Phillips's imagination nobody is completely at ease and they all manage to come to terms with the fragmentation of their diasporic condition. In such a controversial world what is interesting is that the authors of the canonical English romances become characters of Phillips's fiction: the personal accounts of their lives are at the core of his investigation, from the difficult relationship between the Brontë siblings and their father, to Jean Rhys's unhappy marriages and her problems with alcoholism.

3.1 Caryl Phillips's Subversive Relationship with the Canonical Romances

Firstly, what it is worth noting in Phillips's 'rewriting' of Austen's masterpiece *Mansfield Park* is the similarity in the characterisation of Sir Bertram and Bertram Francis. As Ledent points out, Bertram Francis's voyage has much in common with Sir Bertram's expedition to Antigua: both travellers look for financial profits from the is-

lands and their inhabitants by means of exploitation and prevarication, and this situation also affects their personal relationships because of their self-centredness and their lack of empathy (Ledent 2002, 49). Moreover, they both spent a significant part of their lives out of their own homelands, and they both have a precise idea of independence. Sir Thomas Bertram is a typical patriarchal figure, a man who cannot accept to lose control over the other members of his family. When he spends a significant period of time in Antigua to administrate his own profits, he returns really upset by discovering that, during his absence, his children and his niece Fanny Price lived freely and self-indulgently, without considering his far but oppressing shadow (Austen 2007, 173). In a similar way, Bertram Francis considers just his own need for independence: when he migrated to Britain in the 1960s, he took into consideration neither his mother's pain nor his brother's difficulties, nor his girlfriend's necessities. Like Sir Bertram, he thinks of being the centre of his own community, and they are both surprised at discovering that things have changed during their absence, and that people can live without them. Furthermore, the situation is further complicated by the romances' colonial context, one which, in Said's words, favours an oppressive Eurocentric standpoint:

> the authority of the observer, and of European geographical centrality, is buttressed by a cultural discourse relegating and confining the non-European to a secondary racial, cultural ontological status. (1993, 59)

Phillips tries to escape from this condition by giving a voice to his postcolonial Bertram. To do so, the author adopts Sir Bertram's point of view in the Caribbean Bertram, who ironically behaves in a colonialist and imperialist way towards the British dominions. In this light, Phillips exploits Austen's irony to subvert the colonial order and criticise the unequal relations of power imposed not only by colonialism, but also by decolonisation and globalisation in the current world-system (Nyman 2009, 41). As a result, Phillips fabricates an overturning which reconciles Austen's textual wit with his own purposes of 'abusing' the canon.

A second step in Phillips's intertextual representation is found in *The Lost Child*. Phillips's personal re-reading of British culture and history emerges through his characterisation of Branwell Brontë who, according to the author, was firstly fictionalised by his sister Emily in the figure of Heathcliff and, later, turned into the character of young Tommy Wilson featured in *The Lost Child*. The complex structure of the novel is functional to blurring the boundary between text and intertext: the introduction of the Brontë family in the middle of the narration is the element of transition that allows Phillips

to construct a cyclic narration in which characters repeat patterns from the past. Branwell is portrayed as a boy who

> lived with a ferocity that frightened the gods themselves, […] He deserved to be loved and protected, but it was the wickedness of the world that corrupted him, (Phillips 2015, 111),

in a description that recalls the resolute nature of Heathcliff. At the same time, Heathcliff is unfamiliar with his adopted country, an aspect that finds an echo in the abandonment and loneliness felt by Tommy Wilson in the desolation of his mixed-race British family. From this perspective, Phillips has transposed the story of the foreign lost child Heathcliff into a new place – a multiracial family in Britain – and a new time – the 1960s. Heathcliff is embodied in the character of Tommy, a boy who refuses to be acclimatised to both his place and time, maybe because he feels that his mixed origins have condemned him to fail the "blood-line test that legitimates the child in the main plot of the foundling theme" (Estrin 2003, 43). Furthermore, Phillips's peculiar re-reading of the English romance is possible thanks to continuous changes of perspective, which create a polyphonic dimension breaking down the temporal restrictions and the boundary between reality and fiction. At the end of the novel, Phillips also suggests that Heathcliff is the son of Mr. Earnshaw: as a result, he seeks to fill the most important gap in Brontë's romance, that is the question of Heathcliff's origin, a mystery that has fascinated so many readers. He tries to do so through the peculiar addition of the migrant search for home, a parallel story that is not a mere re-writing of Brontë's *Wuthering Heights*, but a veritable dialogue with nineteenth-century British fiction and history. This is particularly interesting especially considering the ambiguous and enigmatic nature of the original Heathcliff, who cannot be properly understood if we remain locked in the older categories of the individual psyche. Phillips's approach to the romance genre contributes to solving the false problems to which a generic misreading of the form has given rise. Indeed, such an addition leaves a glimmer of hope for the future of the multiracial British society. The abrupt introduction into the family of the orphan child actually serves as a mediator or a catalyst designed to restore the family fortunes:

> They [Mr. Earnshaw and Heathcliff] have survived the worst of the upheaval, and the man knows full well that their odyssey across the inhospitable moors will soon be at an end. He seizes the exhausted boy's hand in his own and focuses his attention on the ghostly blackness before them. Let's go now. […] We're going home. And then the man repeats himself. The boy looks into the man's face, and again he asks him to please take him to his mother. Home. Quick, come

> along, let's go. Between sky and earth the boy skids and loses his footing, and the man stoops and picks him up. For heaven's sake, one foot in front of the other. The boy stares now at the man in whose company he has suffered this long ordeal, and he can feel his eyes filling with tears. *Please don't hurt me*. Come along now. There's a good lad. We're nearly home. (Phillips 2015, 259-60)

This deviation from the basic structure of Brontë's romance, with the focus moved to the parental relationship between Heathcliff and Mr. Earnshaw, thus makes it possible to perceive and to respect the specificity and the originality of the novel's inner structure. Moreover, this passage comes from the last part of Phillips's novel entitled 'Going Home' to recall the diasporic process of seeking home in movement. In this light, 'being at home' acquires a distinctive connotation: all along the twentieth century, globalisation has significantly changed and pluralised the concept of 'home'. As a result, its literary and cultural aspects are analysed in relation to the fragmentation and porousness of borders of the current world system and to postmodern and poststructuralist theories (Jay 2010, 23). The problematic search for a place to be called 'home' influences Phillips's life too: not surprisingly, he describes himself as a man with "three homes" (Sharpe 1995, 161), who has sometimes felt like an outsider. This feeling is

> very commonplace in British life. […] The question of parentage, the question of belonging, is very central to *Wuthering Heights*, and some of those echoes in that novel obviously began to resonate with me when I was thinking about the more contemporary story. (Simon 2015)

Therefore, Phillips has decided to engage with Britain's literary history in order to deal with the problematic "historical nonsense" (Sharpe 1995, 161) related to the complex question of belonging that has affected black people throughout the centuries. His rewriting of *Wuthering Heights*, one of the most representative texts of the English literary canon, can also be read as an attempt to come to terms with that past. Mr. Earnshaw and Heathcliff have to take small steps, "one foot in front of the other", in order to reconstruct their relationship, just as white and black people, fathers and children, have to learn to love and respect each other. Consequently, Phillips's Heathcliff cannot be identical to Brontë's, and his characterisation reveals the author's desire to elicit an imaginative response on the part of the reader. Although they are temporally distant, different young outcasts like Branwell, Heathcliff, and Tommy, share the same tragic experience in their parental relationships: they represent unrooted children looking for home in an alienating system, the same experience lived by Phillips's Jean Rhys in *A View of the Empire at Sunset*.

Phillips's latest work is not the rewriting of a canonical romance, but of the early life of Jean Rhys. As in *The Lost Child* – where Phillips deals with Emily Bronte's family criticising their internal mechanisms – in *A View of the Empire at Sunset* he proposes a gloomy perspective on the personal story of a novelist. That said, Phillips's purpose is to relocate Jean Rhys into a Caribbean context after her recognition as a canonical English writer (Hite 1992, 19), shedding a new light on the connection between Ella Gwendolen Rees Williams and the author Jean Rhys – the great rewriter of *Jane Eyre* (1847). Phillips seeks to explain how much the Dominican girl influenced the British writer, and how much a colonised life can include a British existence. Hence once again he deals with a hopeless childhood, and this is confirmed by Gwendolen herself when she declares, "[a] child can never run away from an unhappy childhood" (Phillips 2018, 215). However, the most significant part of the narration is the protagonist's final return-journey to Dominica. The novel actually begins with a section entitled 'Going Home', in a sort of cross reference to *The Lost Child*'s ending. At the same time, however, both Gwen's journey and her birthplace are incorporeal in Phillips's description, so it could be quite difficult to actually find a home where to return. This incorporeality is particularly evident in the happy memories of her past and her glad childish aspirations. Gwendolen has to accept the impossibility of solving her past troubles because "[p]eople say that time heals, but it doesn't. You just train yourself to forget the ugly incidents, but it only takes one thing to bring it all back again" (287). Moreover, it is quite interesting to note that she describes her beloved home as an "empty world" (299), and this is also due to the absence of her father, another leitmotif of the three intertextual narrations by Phillips here examined. The constant sense of lack and grief felt by Gwen both in Europe and in Dominica demonstrates that the Caribbean author does not espouse either colonial or postcolonial categories affirming that one geographical area is better than the other. This neither-nor situation is further exemplified by a dream after which Rhys character in the novel wakes up and goes to the beach to watch the sun rise (303) – a dream that hearkens back to Antoinette's dream in *Wide Sargasso Sea*, when she wakes from a troubled dream to discover that the world has changed and that she has to accept her loneliness and homesickness in the "cold dark dream" of London (Rhys 1966, 47). Gwendolen's world has changed too; it has collapsed, so that migrants – Phillips suggests – cannot find a real home even in their birthplaces. So, the "lost child" trope and a sense of disillusion and frustration haunt Rhys's account in Phillips's novel, and they reconnect Jean Rhys not only to her character Antoinette in *Wide Sargasso Sea*, but also to all the diasporic subjects in *A State of Independence* and *The Lost Child*.

4 Conclusion

The relevance given by Phillips to a rich intertextuality in *A State of Independence*, *The Lost Child*, and *A View of the Empire at Sunset* certainly helps to introduce and fully exploit an innovative conceptualisation of romance as a postcolonial genre. It would seem that this genre has a code, since "its contemporaries must feel their society torn between past and future in such a way that the alternatives are grasped as hostile but somehow unrelated worlds" (Jameson 1975, 158): Phillips's rewriting of the canonical romances of the nineteenth century confirms this tendency by constantly calling into question both the literary works and their authors, colonialism and postcolonialism. According to him, the gossiped side of a life is precisely what allows a novelist to treat "a historic character very similarly to how one would treat a 'fictional' character" (Gonzalez 2019). In this sense, Phillips's aim is to relocate our thinking of Jean Rhys – as well as of Jane Austen, the Brontë family, and their masterpieces – in a contemporary space characterised by diasporic and global relations. He seeks to do so in order to reconsider the role of colonialism (and its ending) in shaping whole lives, migrant identities, and the ancestral search for home of diasporic subjects, in an innovative depiction of what 'being at home' means in a borderless context. The constant sense of no-belonging which troubles the protagonists is the actual key for them to look for an unceasing idea of home in movement fuelled by the overcoming of an ancient historiographic and historicist approach and a subversive relationship to the canon. Romance may then be understood as an imaginary solution to these conflicts, a symbolic answer to the question of how the Other can be thought of as being 'Other' than myself, when what is responsible for his/her being so characterised is simply the identity of his/her own conduct. In the romance, this conceptual dilemma is overcome by a dramatic passage from appearance to reality, and Caryl Phillips too has managed to exploit this feature in his intertextual novels, thus giving a new life to the romance as a postcolonial genre.

Bibliography

Austen, J. [1814] (2007). *Mansfield Park*. London: Longman.

Bender, B.; Winer, M. (eds) (2001). *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*. Oxford; New York: Berg.

Bhabha, H. (2000). "How Newness enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation". Procter, J. (ed.), *Writing Black Britain 1948-1998*. Manchester: Manchester University Press, 300-6.

Brontë, C. [1847] (1974). *Jane Eyre*. New York: Carlton Publisher.

Brontë, E. [1847] (2008). *Wuthering Heights*. Oxford: Oxford University Press.

Brown, J.D. (2013). "A State of Interdependence: Caryl Phillips and the Postwar World Order". *Ariel*, 44(2-3), 85-111.
Estrin, B. (2003). "'I had rather to adopt a child than get it': Mythical Lost Children in Caryl Phillips's *The Nature of Blood*". *Ariel*, 34(4), 23-50.
Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
Gilbert, P. (2009). "Sex and the Modern City: English Studies and the Spatial Turn". Warf, B.; Arias, S. (eds), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 102-21.
Gonzalez, S. (2019). "In Conversation with Caryl Phillips". *Yale News*. `https://news.yale.edu/2019/01/10/his-new-novel-english-professor-looks-life-writer-jean-rhys`.
Harvey, D. (2006). "Space as a Key-Word". Castree, N.; Gregory, D. (eds), *David Harvey: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 270-94.
Hite, M. (1992). *The Other Side of the Story. Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. New York: Cornell University Press.
Jameson, F. (1975). "Magical Narratives: Romance as Genre", in "Critical Challenges: The Bellagio Symposium, vol. 7(1), *New Literary History*, 135-63.
Jay, P. (2010). *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. New York: Cornell University Press.
Ledent, B. (2002). *Caryl Phillips*. Manchester: Manchester University Press.
Markowitz, F.; Stefansson, A.H. (2004). *Homecomings: Unsettling Paths of Return*. Oxford: Lexington Books.
Nyman, J. (2009). *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi.
Phillips, C. (1986). *A State of Independence*. London, Boston: Faber & Faber.
Phillips, C. (2018). *A View of the Empire at Sunset*. London: Vintage Books.
Phillips, C. (1992). "Interview to Derek Walcott". *Bomb Magazine*. `https://bombmagazine.org/articles/derek-walcott/`.
Phillips, C. (2015). *The Lost Child*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
Regis, P. (2003). *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Rhys, J. [1966] (2001). *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin Books.
Rushdie, S. (1991). *Imaginary Homelands*. Granta Books: London.
Rushdie, S. (1988). *The Satanic Verses*. London: Viking.
Said, E. [1978] (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.
Sell, J.P.A. (2008). "Intertextuality as Mimesis and Metaphor: The Deviant Phraseology of Caryl Phillips's *Othello*." *Odisea*, 9, 201-11.
Sharpe, J. (1995). "Of This Time, of That Place". *Transition*, 68, 154-61.
Simon, S. (2015). "Lost Child's Author Caryl Phillips: 'I Needed to Know Where I Came From'". `http://www.npr.org/2015/03/21/394127475/lost-child-author-caryl-phillips-i-needed-to-know-where-i-came-from`.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Nnedi Okorafor: traiettorie di un futurismo africano

Teresa Colliva
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract This article presents an analysis of the new category of *Africanfuturism* coined by the Nigerian American writer (or Naijamerican, as she defines herself) Nnedi Okorafor in 2019, after years of questions about the limits that the category of *Afrofuturism* has put over the receptions of her works. Okorafor felt the urgency to open this new horizon to better insist on the importance of stories and narratives profoundly rooted in the African continent, thus abandoning the Western models and canons of *science fiction* and creating new ways of looking towards the far future. Through the analysis of Okorafor's novels (*Who Fears Death?*, *Lagoon* and *Binti*), interviews and posts on her blog, the article explores the potentialities of Okorafor's *speculative fiction* to deal with technologies, traditions, cultures, social transformations, and how these issues inform a future Africa that could possibly be an entirely new world, in which the concept of 'West' and 'colonialism' do not have any meaning.

Keywords Africanfuturism. Nnedi Okorafor. Speculative fiction. Postcolonial science fiction. Visions of the future.



Peer review

Submitted 2021-08-03
Accepted 2021-10-29
Published 2021-12-20

Open access



Citation Colliva, T. (2021). "Nnedi Okorafor: traiettorie di un futurismo africano". *Il Tolomeo*, 23, 135-152.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/022

1 Afro-Future Females

In *Further Considerations on Afrofuturism*, Kodwo Eshun – scrittore ed artista britannico di origini ghanesi – ipotizza che, in un futuro non lontano, un gruppo di archeologi della USAF (United States of Africa) avrebbe formulato delle congetture sulla cornice concettuale del nostro momento storico a partire da frammenti di documenti, artefatti e media culturali di varia natura utilizzati come reperti e testimonianze. Eshun immagina che questi storici del futuro rimarrebbero colpiti da quanto i soggetti afro-diasporici del XX secolo avessero costituito la propria identità «through the cultural project of recovery» (Eshun 2003, 287); dall'analisi dei documenti, essi infatti deducono che il razzismo strutturale della nostra società ha negato violentemente all'Africa e ai suoi popoli di fare parte della storia delle civiltà. Per contrastare questo discorso egemonico, nel corso degli anni artisti e intellettuali afro-diasporici hanno delineato spazi di resistenza che si opponessero all'archivio coloniale e situassero la tratta atlantica come momento fondativo della modernità.[1]

In uno dei segmenti iniziali del contributo, intitolato *Fatigue with Futurity*, l'autore articola alcune osservazioni rispetto al rapporto tra la cultura nera e le temporalità di presente, passato e futuro: il violento trauma della schiavitù sommato alla convinzione Occidentale che l'Africa e le sue culture non abbiano i requisiti per far parte della storia, hanno fatto sì che molte espressioni culturali afro-diasporiche convogliassero gli sforzi in un'etica dedizione verso il passato e ciò che era stato cancellato. Per tutti gli anni Ottanta, questo fervore verso la pratica della contro-memoria ha in parte interrotto una possibile relazione con il processo di costruzione di futuri, dal momento che le analisi e le visioni che tentavano di delinearlo erano viste con sospetto, come «an unethical dereliction of duty» (Eshun 2003, 288). Se nel corso del testo l'autore mostra come questa *impasse*, nei decenni seguenti, verrà superata attraverso ibridazioni artistiche, musicali, letterarie, cinematografiche, è necessario soffermarsi maggiormente su questa *fatigue with futurity* individuata da Eshun come momento iniziale, che sembra quasi richiamare alcune domande sollevate in un altro famoso articolo pubblicato da Mark Dery un decennio prima.

Anche se il discorso intorno alla *science fiction* (da qui in avanti *SF*) afro-diasporica fin dai suoi inizi ha coinvolto molteplici sogget-

1 In *Small Acts*, Paul Gilroy dialoga con Toni Morrison, la quale vede nell'intensità dell'esperienza della schiavitù qualcosa che fa delle vittime della tratta i primi soggetti moderni: essi hanno dovuto gestire nel XIX secolo problemi e difficoltà che diventeranno l'essenza dei nostri tempi. Gli schiavi africani provarono sui loro corpi il sequestro, la deportazione, lo stupro, e furono costretti a sperimentare alienazione, dislocazione e disumanizzazione, condizioni che Nietzsche avrebbe definito tipiche della modernità (Gilroy 1993, 178).

Il Tolomeo
23, 2021, 135-152
e-ISSN 2499-5975

ti (Sinker 1992; Tal 1996), molta critica contemporanea individua in Mark Dery, teorico culturale bianco americano, l'inventore del termine 'Afrofuturismo'. Nel contributo *Black to the Future. Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose* (Dery 1994, 179-222), prima delle domande agli scrittori, Dery mette a fuoco delle questioni che risuoneranno anche nelle considerazioni iniziali di Eshun: si chiede infatti come mai così pochi afroamericani scrivano *SF*, e se una comunità il cui passato sia stato sistematicamente cancellato, e le energie della quale siano conseguentemente impiegate nella ricerca delle tracce della propria storia, possa riuscire ad immaginare futuri possibili (Dery 1994, 180). Nonostante noti la scarsità di scrittori di *SF* afro-diasporici, la domanda è ovviamente una provocazione, dal momento che Dery è già a conoscenza di autori e autrici che nei loro libri stavano dimostrando come l'eredità del futuro non fosse ancora stata completamente colonizzata dalla fantascienza bianca.

Dopo Dery, altri critici e autori hanno rivolto sempre più l'attenzione nei confronti delle produzioni di *SF* che si allontanavano dagli stilemi e canoni occidentali e che utilizzavano l'enorme versatilità e libertà del genere per reimmaginare i loro mondi, liberandoli dagli stereotipi che la *SF* occidentale aveva in parte contribuito a supportare (Hoagland, Sarwal 2010, 6). Secondo l'autrice giamaicana Nalo Hopkinson, scrittori e scrittrici, lettori e lettrici afro-diasporici sono chiamati ad ingaggiare la *SF*, con l'obiettivo di criticare, pervertire e 'fottere' il genere, con ironia, con rabbia e con umorismo (Hopkinson 2004, 9); attraverso fantasy e fantascienza, infatti, la conquista e il colonialismo sono stati per lungo tempo raccontati come imprese gloriose, e i popoli autoctoni raffigurati come non umani. Hopkinson ritiene dunque che le voci e gli sguardi dei popoli postcoloniali – comprendendo, ma non limitandosi, alla diaspora africana – debbano sovvertire e contaminare questi generi.

La ridefinizione della *SF* è anche al centro di *Afro-Future Females* (Barr 2008), antologia di saggi, racconti e commenti curata da Marleen S. Barr, che già dagli anni Ottanta aveva cominciato ad interessarsi alla fantascienza scritta da donne (Barr 1981). Se lo sforzo antologico di Hopkinson è guidato dalla convinzione che lo sguardo postcoloniale possa infondere nuova linfa alla fantascienza, la raccolta di Barr è la prima che si focalizza sul lavoro creativo delle donne nere, ponendo al centro dell'attenzione l'impatto che esse hanno nei confronti del genere *SF* in qualità di autrici, protagoniste, editrici. I contenuti del volume espandono l'interpretazione dell'Afrofuturismo proposta da Mark Dery, mostrando come la presenza e la scrittura delle donne nere sfidi i modi in cui si legge e definisce il genere.

Nel suo contributo, De Witt Douglas Kilgore sottolinea, come altri prima di lui, che nelle narrazioni popolari occidentali l'Africa è sempre stata il luogo dell'avventura maschile, uno scenario esotico che faceva da sfondo alla forza dell'uomo bianco e all'impotenza di

e-ISSN 2499-5975

quello nero. Molto frequentemente il Continente è stato rappresentato come incomprensibile e misterioso: sono pochi gli scrittori e le scrittrici che hanno restituito un'Africa abitata da popoli reali, che possiedono un rispettabile passato e un interessante futuro (Kilgore 2008, 122). Tra questi pochi, scrive, vi è Octavia E. Butler, che mette in scena donne africane in grado di ridefinire il destino dell'umanità.

Butler, scrittrice di *SF* e più volte vincitrice dei premi Nebula e Hugo, è una presenza ricorrente in *Afro-Future Females*. In un contributo in particolare, viene analizzato l'espediente della donna che si trasforma in animale nel suo romanzo *Wild Seed* (Butler 1980): la protagonista è Anyanwu, una donna dell'Africa occidentale – una igbo per la precisione – capace di prendere le sembianze degli animali di cui mangia la carne e in grado di guarire le proprie e le altrui ferite. A causa di questi poteri, Anyanwu viene chiamata 'strega' sia nel suo villaggio natale, che nel Nuovo Mondo, dove verrà deportata per mano di Doro, un uomo immortale che pratica una forma speciale di schiavitù riproduttiva, selezionando e facendo accoppiare uomini e donne con speciali poteri fisici e mentali.

Butler crea un personaggio i cui poteri non derivano dalla conoscenza e dalla scienza (tradizionale dominio maschile), ma radicati nell'empatia e nell'incarnazione: Anyanwu infatti conosce le malattie attraverso l'esperienza che fa di esse nel suo corpo, tanto che, per guarire gli altri, trasferisce il loro dolore dentro di sé (Dubey 2008, 36). Stessa cosa le succede quando si trasforma in animale, dal momento che non ne assume solo la forma, ma anche la conoscenza delle varie specie, sempre attraverso questa sorta di 'incorporazione simbolica' che si attiva mangiando la carne dell'animale del quale vuole prendere le sembianze:

> The knowledge gained from the body is shown to be virtually infallible because it is free of any mediation or interpretation, consisting as it does of direct flesh-to-flesh transmission of vital information. (Dubey 2008, 37)

La contaminazione della *SF* con la magia e la stregoneria è una di quelle novità della fantascienza scritta da donne nere che è necessaria, secondo Barr, a riconfigurare il genere facendone esplodere i limiti, in questo caso superando la distinzione tra *SF* e fantasy e immettendosi in questa nuova traiettoria ibrida (Barr 2008, XVI). La magia – spesso prerogativa dei personaggi femminili – può essere intesa come una forma di spiritualità, una modalità di entrare in comunicazione con il mondo.

Una delle altre *afro-future females* di cui si parla nella raccolta è Nnedi Okorafor: oltre ad essere presente nelle analisi critiche, ne viene antologizzato sia il suo personale tributo a Butler, scomparsa nel 2006, che il commento di risposta al contributo di Kilgore. Quest'ulti-

e-ISSN 2499-5975

mo, infatti, ritiene che Okorafor sia una di quelle autrici della diaspora africana che scrivono questo ibrido di *SF* e fantasy per meglio comunicare «the texture and meaning of the black experience» (Kilgore 2008, 119). In particolare, dalle sue storie emergono chiaramente quelle che sono le priorità di Okorafor: l'Africa e le donne africane, molto spesso giovani, inquiete e apportatrici di cambiamenti rivoluzionari.

La fantasia femminista di Okorafor costruisce radicali contro-narrazioni che si oppongono alle rappresentazioni eurocentriche dell'Africa, smontando le categorie in opposizione di tradizione e modernità, magia e scienza, superstizione e razionalità (Dowdall 2013, 1). Attingendo dal suo immaginario ibrido, Okorafor riesce ad esprimere le molteplici realtà e possibilità della modernità africana, rivendicandone la legittimità di immaginare propri futuri liberi dall'egemonia europea o statunitense (Dowdall 2013, 5).

Gli inediti orizzonti narrativi delle *afro-future females*, dunque, hanno contribuito a rivitalizzare e ad espandere il movimento culturale dell'Afrofuturismo, liberandolo da griglie di genere troppo vincolanti e aprendo la strada per una sua continua ridefinizione:

> Both an artistic aesthetic and a framework for critical theory, Afrofuturism combines elements of science fiction, historical fiction, speculative fiction, fantasy, Afrocentricity, and magic realism with non-Western beliefs. In some cases, it's a total reenvisioning of the past and speculation about the future rife with cultural critique. (Womack 2013, 9)

Nonostante l'Afrofuturismo sia un mondo in continua evoluzione ed espansione, con voci prolifiche e diversificate al suo interno, da un decennio circa sono emersi artisti/e, scrittrici e scrittori che hanno iniziato a rimarcarne i limiti specialmente per quanto riguarda il continente africano. È il caso dell'artista Pamela Phatsimo Sunstrum, nata in Botswana e cresciuta in Sud Africa, Malawi, Sudan, Sri Lanka e Canada. Nel differenziare l'Afrofuturismo dal futurismo africano, Sunstrum non ha tanto l'intenzione di imporre una reciproca esclusività, quanto di evidenziare una sensibilità africana più orientata a intercettare le questioni di postcolonialismo, neocolonialismo, identità transglobali e transculturali (Sunstrum 2013, 114). Il futurismo africano offre la possibilità di intervenire all'interno delle predizioni distopiche di cui l'Africa è spesso oggetto – «Africa is always the zone of the absolute dystopia» (Eshun 2003, 291-2) – con l'obiettivo di costruire dei «counter-futures» (Eshun 2003, 287). Una delle caratteristiche riscontrabili nell'approccio africano alla *SF* è l'utilizzo della mitologia: Sunstrum usa il termine *Afro-mythology* per riferirsi genericamente a modalità di narrazioni, scritte e orali, di origine africana. La peculiarità del futurismo africano è quindi quella di riuscire a fondere miti della creazione e leggende, con viaggi spaziali e ambientazioni futuristiche.

Il Tolomeo
23, 2021, 135-152
e-ISSN 2499-5975

Mentre Sunstrum pone l'attenzione su quelle che lei identifica come le specificità del futurismo africano, altre artiste e scrittrici hanno pubblicamente espresso il loro fastidio nell'essere etichettate come 'afrofuturiste', rimarcando il carattere africano del loro approccio e di conseguenza proponendo altre categorie per meglio definirsi (Bristow 2015; Birat, Mashigo 2021). Questo è anche il caso di Nnedi Okorafor che, dopo aver per anni descritto la propria produzione come 'afrofuturista' (vedi *Afro-Future Females*), da qualche anno ha rivendicato una nuova categoria, quella di *Africanfuturism*.

È ancora presto per dire se questo nuovo concetto rappresenti poco più di una rivendicazione identitaria, o se al contrario possa diventare una nuova prospettiva critica da utilizzare come lente per l'analisi della ricca produzione di *SF* africana.

Ad oggi si possono mettere insieme i tasselli che ne compongono il mosaico e cominciare a monitorarne l'evoluzione.

2 Nnedi Okorafor: *Africanfuturism Defined*

Nata negli Stati Uniti da genitori nigeriani, Okorafor racconta in alcune interviste di come i numerosi viaggi compiuti fin da bambina nel villaggio nigeriano dove risiede parte della famiglia, abbiano influito sulla sua produzione letteraria, contribuendo a definire i mondi fantastici delle sue storie. Scrittrice molto prolifica, Okorafor si muove con grande libertà tra i generi: in più interviste ha dichiarato di non essere interessata tanto alle categorie quanto alle storie, che prendono le forme di racconti, fumetti, romanzi brevi, romanzi per adulti e adolescenti, e, più recentemente, sceneggiature di serie TV.[2]

Nonostante si definisca scrittrice trasversale ai generi e alle categorie, fin dai suoi esordi nei primi anni Duemila si è inserita nella tradizione afrofuturista, dichiarando come i libri di Octavia Butler, *Wild Seed* in particolare, le avessero mostrato una serie di possibilità che influenzarono radicalmente il suo modo di pensare e di scrivere: «It was after reading that book that I went through my own 'transition' and started to call myself a writer of science fiction and fantasy» (Okorafor 2008, 242). In *Octavia's Healing Power* – l'omaggio alla scrittrice scomparsa contenuto in *Afro-Future Females* – Okorafor si sofferma su Anyanwu, confidando come esso fu il primo personag-

2 Al momento Okorafor sta lavorando sia alla sceneggiatura della sua trilogia *Binti*, che all'adattamento di *Wild Seed* (Butler 1980). Alcuni titoli delle sue opere sono: *Zahrah the Windseeker* (2005), *Akata Witch* (2011), *The Book of Phoenix* (2015), *Black Panther. Long Live the King* (2017), *Remote Control* (2021). In italiano sono stati tradotti tre romanzi: da Benedetta Tavani – *Chi teme la morte?* (2015) e *Binti* (2019) – e Chiara Reali – *Laguna* (2017) – e due racconti: *Truffa spaziale* (pubblicato su *Internazionale*, 1339, 2019) e *La bandita delle palme* (Vandermeer 2018, 63-7).

gio africano, nigeriano, igbo che mai avesse incontrato nel mondo della *fiction* (Okorafor 2008, 241). Non solo, Anyanwu è una mutaforma, capace cioè di assumere le sembianze di qualsiasi animale di cui avesse assaggiato la carne; questo suo potere le consente inoltre di prendere le forme di uomo o donna, giovane o anziana. A detta della scrittrice, *Wild Seed* è uno dei libri che più hanno influenzato il suo immaginario, e se ne ritroveranno molte tracce nei suoi romanzi, specialmente in *Chi teme la morte?*: come si vedrà più avanti, Onyesonwu è una protagonista dalle caratteristiche molto simili ad Anyanwu, tanto da sembrare quasi un tributo.

Nei suoi interventi e contributi teorici è frequente ritrovare, oltre ai riferimenti a Butler, il ruolo centrale che i suoi viaggi in Nigeria rivestono nella configurazione dei suoi mondi: forzando la tenuta dei generi in cui si inserisce, afferma che la sua *fiction* non presenta nulla che non esista già nella realtà: «I got the idea FROM my experiences of being an African, from being amongst Africans, and being IN Africa» (Whitted 2016, 209). È quindi a partire dai viaggi nel villaggio dei suoi antenati che Okorafor comincia a scrivere *SF*, e dal momento che i personaggi che mette in scena sono africani o afrodiasporici, si vede ben presto attribuire l'etichetta di scrittrice afrofuturista; se per qualche anno abbraccia questa categoria attraverso la quale era percepita dalla critica e dal pubblico, nell'ottobre del 2019 sul suo blog personale dichiara fermamente di non riconoscersi più nell'Afrofuturismo, coniando *ex novo* il termine *Africanfuturism* (Okorafor 2019a).

I pensieri articolati da Okorafor hanno la schietta precisione di un manifesto programmatico, che inizia con il rilevare l'insufficienza e la limitatezza di un determinato modo di leggere le sue opere, e procede stabilendo la nascita di un nuovo orizzonte che sia in grado di accogliere esigenze specifiche. Dal momento che il piano personale e quello creativo risultano così intrecciati, non è un caso che il manifesto di Okorafor intercetti delle questioni identitarie: Okorafor si sentiva etichettata come 'afrofuturista' sia che fosse d'accordo o no, e questo le ha fatto sentire l'urgenza di riprendere il controllo di come veniva definita. La scrittrice ammette inoltre di non ritenere che il suo lavoro venga descritto accuratamente dal termine Afrofuturismo; queste riflessioni la portano alla dichiarazione seguente:

> I am an Africanfuturist and an Africanjujuist. Africanfuturism is a sub-category of science fiction. Africanjujuism is a subcategory of fantasy that respectfully acknowledges the seamless blend of true existing African spiritualities and cosmologies with the imaginative. (Okorafor 2019a)

Okorafor procede definendo con precisione tutti gli elementi che sta prendendo in considerazione, per prima cosa sottolineando di essere

consapevole delle diversità racchiuse nel continente africano, smarcandosi quindi da una possibile interpretazione orientalista del termine. In secondo luogo, la scrittrice è molto puntuale nel precisare che il termine *Africanfuturism* non ha l'obiettivo di opporsi e contrastare quello di *Afrofuturism*: il primo è infatti simile al secondo «in the way that blacks on the continent and in the Black Diaspora are all connected by blood, spirit, history and future» (Okorafor 2019a). Il nucleo centrale della differenza sta nel fatto che l'*Africanfuturism* è direttamente legato agli aspetti culturali, storici e mitologici dell'Africa, spostando completamente il focus dall'occidente al continente africano. La scrittrice propone il seguente esempio per delucidare ulteriormente il suo discorso:

> Afrofuturism: Wakanda builds its first outpost in Oakland, CA, USA
> Africanfuturism: Wakanda builds its first outpost in a neighboring African county. (Okorafor 2019a)

Un ulteriore aspetto messo in luce da Okorafor che concerne il rapporto tra le diverse temporalità, campo di gioco privilegiato della *SF*, riguarda la relazione dell'*Africanfuturism* con le visioni del futuro: esso è infatti meno interessato al *what if* e al *what could have been* tipico di molta narrativa afrofuturista, spostando l'attenzione sull'orizzonte del possibile nel presente e nel futuro. Riguardo lo *spelling*, la scrittrice fa notare che si tratta di un'unica parola, senza trattino e senza la maiuscola nella 'f': questa precisazione ha una sua ragione programmatica, e cioè che i due concetti di 'Africa' e *futurism* non possono essere separati, «because they both blend to create something new. As one word, it is one thing and no one can change the subject without starting a different conversation» (Okorafor 2019a).

Okorafor avverte poi i lettori che se avessero bisogno di ulteriori spiegazioni, non le potrebbero ottenere da lei. Ricorda, infatti, di essere una scrittrice e una creativa, prima ancora che un'accademica: non è interessata a una ulteriore elaborazione teorica di quanto ha scritto, lasciando questo compito ai critici. Nel prossimo paragrafo, accogliendo il suo suggerimento, si analizzeranno alcuni dei suoi testi per cercare in essi le tracce di questo futurismo africano.

3 «Sono Udide, la narratrice, la tessitrice di storie, il Grande Ragno»

Vista la copiosa produzione di Okorafor, si è scelto di procedere considerando unicamente i tre romanzi dell'autrice tradotti e pubblicati in Italia: essi sono inoltre considerati tra i più rappresentativi, motivo in più per utilizzarli come campo di ricerca in cui individuare le diverse declinazioni di *Africanfuturism*. Passate velocemente in ras-

segna le trame, si procederà a individuare delle tematiche che accomunano le tre storie.

Andando in ordine cronologico di pubblicazione, *Chi teme la morte?* (2015) racconta della formazione e del viaggio della giovane Onyesonwu, nata dallo stupro di una donna Okeke da parte di un uomo di etnia Nuru, in un'Africa di un prossimo futuro in cui il secondo popolo ha deciso di sterminare il primo, già ridotto in schiavitù. La protagonista impara a conoscersi, non senza dolori e sofferenze, e a convogliare la sua rabbia di *outsider*, in quanto nata da una violenza, in un percorso di affinamento delle sue doti magiche, con l'obiettivo di porre fine alle violenze di cui erano vittima il popolo degli Okeke per mano dei Nuru. Lo farà riscrivendo il Grande Libro, testo sacro dove la dea Ani aveva definito i rapporti di forza del mondo di Onyesonwu (Burnett 2015).

In *Laguna* (2017) gli elementi fantasy e magici sono abbandonati per seguire uno degli espedienti più utilizzati dalla fantascienza, e cioè un'invasione aliena (Wells 1898). Okorafor racconta come l'idea di scrittura nacque a seguito della visione di *District 9*, film sudafricano del 2009 diretto da Neill Blomkamp, nel quale creature aliene posizionano per diversi anni la propria enorme astronave sulla città di Johannesburg, andando a popolare le già sovraffollate e poverissime *township*. Okorafor rimane amareggiata dalla rappresentazione che la pellicola dà dei nigeriani, trafficanti d'armi e di droga senza scrupoli. Decide quindi di scrivere una sceneggiatura per un film in cui gli alieni arrivassero nelle acque della laguna di Lagos (Vallorani 2017, 295). L'idea si trasformò in un romanzo che tuttavia conserva ancora la forte impronta cinematografica iniziale: le strade di tre abitanti della metropoli – una biologa marina (Adaora), un rapper ghanese (Anthony) e un soldato (Agu) – si intrecciano nel momento in cui incontrano sulla spiaggia Ayodele, una creatura aliena mutaforma che si presenta agli umani in un corpo di donna. Portavoce del suo popolo, promette loro un futuro di cambiamenti per Lagos e la Nigeria, che si attiveranno grazie alla condivisione di un sapere extraterrestre: non si presentano come colonizzatori, ma hanno da offrire la realizzazione dei desideri, col fine di creare un mondo dove la relazione tra umanità e ambiente sia in equilibrio (Vallorani 2017, 300-1). La storia procede seguendo gli sforzi di questi personaggi indirizzati al fare incontrare Ayodele con il presidente della Nigeria, in una Lagos violentemente messa a ferro e fuoco dal caos provocato da questa visita aliena.

Con la trilogia *Binti* (2019) Okorafor ritorna alla struttura di *Chi teme la morte?*: le tre sezioni che la compongono raccontano il percorso di crescita della giovane e geniale Binti che si allontana da casa e dalla sua tribù – gli Himba, sedentari e legati alle proprie tradizioni – per andare a studiare in un altro pianeta, dove si trova l'università più prestigiosa della galassia, in cui nessun Himba è mai stato

ammesso. Sia durante il viaggio che all'arrivo, Binti deve fare i conti con le sue paure, la lontananza dalla famiglia che non approva la sua scelta, la diversità dagli altri studenti, un evento dolorosamente traumatico avvenuto sulla navicella spaziale, il cui ricordo continuerà a perseguitarla per tutto il romanzo. Dopo un anno di studi decide di tornare a casa per salutare la sua famiglia: rimarrà coinvolta in un conflitto tra popoli che solo attraverso le sue doti di armonizzatrice e al suo genio matematico riuscirà a pacificare, grazie anche a un intimo percorso che la porterà ad accettare le diverse sfaccettature della sua identità.

Come in *Chi teme la morte?*, una delle tematiche centrali di *Binti* è il viaggio della protagonista. Si tratta di un espediente letterario molto comune nelle riscritture della *SF* da parte delle donne: esso non attinge alla tradizione dei viaggi di formazione degli eroi solitari, ma si afferma come simbolo di *quest* femminile e femminista: «il viaggio, la ricerca funzionano se si basano sulle relazioni, e se stabiliscono nuove relazioni portatrici di cambiamenti significativi» (Laurent 2017, 12).

3.1 Spazio

Nessuno dei tre romanzi è ambientato negli Stati Uniti, in una piantagione o su una nave negriera; al contrario, lo spazio rimanda, più o meno esplicitamente, a un'Africa presente o futura, a tratti post-apocalittica. In *Chi teme la morte?* la parola 'Africa' non compare mai: solo alla fine un personaggio fa riferimento a un Regno del Sudan di cui un tempo faceva parte il Regno dei Sette Fiumi, luogo dove si svolge l'ultima parte dell'avventura (Okorafor 2015a, 456). Le uniche coordinate spaziali attraverso le quali si definisce la narrazione sono le collocazioni dei due popoli contrapposti, i Nuru e gli Okeke, dal momento che esistono città che ospitano solo gli uni o gli altri.

Una appena nata Onyesonwu e sua madre Najeeba raggiungono la pacifica Jwahir, località popolata da Okeke, sfuggendo dalla furia devastatrice dei Nuru; i racconti dei massacri e delle pulizie etniche operate dai Nuru arriveranno attraverso le parole e le fotografie di viaggiatori, testimoni dei massacri che stavano avvenendo nel lontano Regno dei Setti Fiumi, la cui città principale, Durfa, è abitata da entrambi i popoli, Okeke schiavi e Nuru padroni.

Gli indizi spaziali rintracciabili nella scrittura di Okorafor consentono di immaginare un mondo futuro interamente africano, o meglio, sorto nei luoghi che un tempo facevano parte dell'Africa; queste scarse coordinate spaziali risignificano anche il conflitto presentato nelle pagine di *Chi teme la morte?*. Né i Nuru né gli Okeke sono definiti come coloni o colonizzati, entrambi i popoli infatti sono stati creati dalla dea Ani, e il loro stesso conflitto non ha ragioni storiche ma è

stato da lei arbitrariamente deciso per punire l'energia con la quale gli Okeke, creati per primi, avevano cominciato ad agire sulla natura, trasformandola e distruggendola (Okorafor 2015a, 111). I Nuru hanno la pelle più chiara degli Okeke, ma non sono mai descritti come bianchi, altro elemento che può far pensare a un mondo in cui le categorie storico-politiche di 'occidente' e 'colonialismo' abbiano perso ogni significato; questo cambiamento non si traduce nella scomparsa di xenofobia e intolleranza, tematiche che saranno anche centrali in *Binti*.

Il mondo creato da Okorafor in questa trilogia ha scala planetaria: i numerosi territori che ne fanno parte, raggiungibili a volte anche dopo mesi di viaggio in astronave, sono popolati da creature tra le più diverse, non solo appartenenti al genere umano. Meduse, insetti, mammiferi, e altre tipologie di esseri viventi sono i compagni e le compagne con cui Binti condivide studi e avventure.

Alla Oomza University il gruppo umano più numeroso è quello dei Khoush, e Binti descrive spesso gli sguardi sprezzanti che le vengono rivolti soprattutto da loro: subisce aggressioni e atti di bullismo perché appartiene agli Himba, popolo considerato primitivo e retrogrado, 'mendicante' secondo il significato stesso della parola (Okorafor 2019b, 110).

Nell'ultima parte della trilogia Binti compie il viaggio spaziale a ritroso per visitare la sua famiglia, in quella che viene chiamata 'l'antica Africa', unico riferimento al Continente di tutto il libro (Okorafor 2019b, 214); durante questo soggiorno scopre cose importanti sulla sua identità che le erano state nascoste, e gioca un ruolo fondamentale nel mettere fine a un conflitto antichissimo tra i Khoush e le Meduse, altro popolo al quale si è legata a seguito di uno scontro/incontro avvenuto all'inizio del romanzo. Gli odi e i conflitti narrati da Okorafor sono più che altro causati da ignoranza e paura dell'altro, e da episodi violenti e di prevaricazione avvenuti in tempi lontani e mai risolti, che continuano ad avere pesanti conseguenze sulla convivenza tra i popoli.

Un ambiente riconducibile al continente africano, di fondamentale importanza sia per Onyesonwu che per Binti, è il deserto: esso rappresenta uno spazio di crescita, presentandosi come un rifugio per coloro che ne conoscono i segreti; i deserti di questi due romanzi incarnano le condizioni di solitudine e meditazione, ma anche di incontro con altri popoli, con spiriti e con la morte. Attraverso queste esperienze formative le due giovani protagoniste riusciranno ad accogliere e pacificare i diversi aspetti delle loro complesse identità.

Dall'ambiente naturale e galattico di queste due opere, con *Laguna* si passa a uno spazio metropolitano molto più definito e unitario. Nel classico immaginario occidentale sull'Africa, le città hanno sempre un posto marginale, e, quando rappresentate, di esse vengono fatti emergere i caratteri più prossimi all'idea di spazio urba-

no del ‘Terzo Mondo’. La Lagos di *Laguna* è invece un paesaggio caotico e vibrante, pieno di giovani che cercano di costruirsi un futuro studiando, lavorando, rubacchiando, dedicandosi all’attivismo in un gruppo LGBTQ+ segreto che lotta per proteggere i suoi membri da una società omofoba e discriminatoria.

La vitale stranezza della capitale nigeriana è tale da rendere palese come una storia del genere avrebbe potuto avere luogo solamente qui, dal momento che se le creature extraterrestri fossero atterrate a New York, a Tokyo o a Londra, «le autorità di quei posti non ci avrebbero messo molto a nascondere, isolare e studiare gli alieni» (Okorafor 2017b, 70).

3.2 Tecnologia, fantascienza, folklore

Tracce di futurismo africano si ritrovano anche nell’inedita commistione di elementi fantascientifici/tecnologici con altri strettamente connessi a vari costumi africani; in *Laguna* questo aspetto è particolarmente riuscito, e l’abilità di Okorafor nell’unire due mondi apparentemente distanti, restituisce una narrazione senza soluzione di continuità. L’arrivo degli alieni infatti non segna una frattura con le cosmologie e le tradizioni degli abitanti di Lagos (Jue 2017, 177): Ayodele è più volte paragonata a una Mami Wata, creatura appartenente al pantheon delle divinità marine di un particolare folklore africano, e anche Adaora viene creduta una strega marina dal marito Chris, seguace di un culto cattolico. Alcuni dei Nommo, gli spiriti antropomorfi venerati dai Dogon del Mali, hanno le sembianze di sirene e tritoni, e sono ritenuti capaci di controllare le acque e l’ambiente (Womack 2013, 87), come d’altronde gli alieni arrivati a popolare le acque della laguna, che rendono limpide e proteggono dalla devastazione causata dall’estrazione e trasporto del petrolio:

> The alignment of the aliens with Mami Wata suggests a relationship of trust – that they have the interests of the local people at heart. […] Because *Lagoon* takes place in Africa rather than the Americas, it seems more plausible to see the aliens in *Lagoon* as benign and in the tradition of Mami Wata, rather than of abductors akin European slave traders. (Jue 2017, 178-9)

In *Chi teme la morte?* il rapporto con le tradizioni si declina in modalità differenti: nel corso del romanzo Okorafor si sofferma più volte su riti e convinzioni radicate nella comunità Okeke con i quali la protagonista si relaziona in maniera mai pacificata. Se da un lato è bene che certe tradizioni vengano abbandonate perché spesso derivate da una struttura patriarcale, a volte sono proprio queste stesse usanze a proteggere e unire chi ne prende parte.

È il caso, per esempio, della mutilazione genitale alla quale si sottopongono Onyesonwu e alcune amiche all'inizio del romanzo: nonostante sia una pratica in disuso, la protagonista decide di affrontarla per cercare di essere accettata dalla comunità che la respinge per la sua natura meticcia. Okorafor si sofferma sull'ignoranza rispetto all'anatomia e al piacere femminile, e di conseguenza sulla mancata conoscenza di ciò che avrebbe provocato la recisione della clitoride:

> Ma non sapevamo cosa servisse quel pezzo di carne reciso. E dal momento che si trattava di una pratica antica, nessuno ricordava più perché si facesse. La tradizione veniva accettata, attesa con ansia e praticata. (Okorafor 2015a, 40)

Oltre al taglio, le stregone che operano impongono un *juju* alle ragazze, una magia che avrebbe inflitto loro terribili dolori ogni qual volta si fossero abbandonate a pratiche romantico-sessuali fuori dal vincolo matrimoniale; questa punizione viene vissuta con grande dolore da tutte le amiche, tranne che da una, stuprata fin da bambina dal padre, che smetterà di violentarla intimorito dalla presenza del *juju*. Grazie ai poteri magici che pian piano imparerà a controllare, Onyesonwu riuscirà a far ricrescere la clitoride a sé e alle sue compagne.

Il fatto stesso che lei sia capace di controllare i Grandi Punti Mistici, muti forma trasformandosi in animali e riesca a visitare la Regione Ignota popolata dagli spiriti, è un grande smacco alla tradizione patriarcale del suo mondo: le donne, infatti, erano sempre arrivate solo a un certo livello di iniziazione magica, e mai si sarebbe potuto pensare che il soggetto della famosa profezia che prevedeva la venuta di uno stregone in grado di salvare i destini di Nuru e Okeke, potesse essere una donna.

L'ultimo aspetto che merita di essere approfondito riguarda la dimensione più tecnologica: il comune stereotipo dell'Africa primitiva ancora immune dall'innovazione scientifica è affrontato in modo molto sottile sia in *Chi teme la morte?* che in *Binti*. Per Okorafor si tratta di un luogo comune così carico di ignoranza da non meritare neanche di venire decostruito attraverso l'impiego dell'estremo: in entrambi i romanzi l'utilizzo di mezzi tecnologici – più o meno avanzati – è trattato in un modo per nulla enfatico dall'autrice, che riesce in questo modo a contrastare lo stereotipo dell'arretratezza africana senza perdersi in inutili teorizzazioni. In *Chi teme la morte?* si è addirittura davanti a un mondo che ricorda molto la decadenza di *Star Wars*, dove i computer si sfaldano e la vecchia tecnologia viene stipata in grotte nascoste nel deserto. In *Binti* invece, la tribù degli Himba viene descritta come ossessionata dall'innovazione e dalla tecnologia (Okorafor 2019b, 24), e la protagonista rivela le sue doti nella ramificazione matematica, calcoli mentali di estrema complessità che la fanno entrare in una specie di *trance* meditativa. Duran-

te uno dei suoi viaggi nel deserto, Binti verrà a sapere che i suoi antenati facevano parte di quello che, con disprezzo, viene chiamato 'il Popolo del Deserto', le nere, misteriose e arretrate genti della sabbia (Okorafor 2019b, 239); in realtà le viene rivelato che questa tribù, il cui vero nome è Enyi Zinariya, è stata visitata da extraterrestri che hanno donato loro una tecnologia mai vista prima sulla Terra. Binti si stupisce di questa rivelazione, perché fin da bambina le è stato ripetuto quanto questo popolo fosse sottosviluppato e selvaggio:

> Provai un moto di vergogna nel rendermi conto del perché non avessi capito una cosa talmente ovvia: era colpa dei miei stessi pregiudizi. Ero stata educata con l'idea che il Popolo del Deserto, gli Enyi Zinariya, fossero primitivi e selvaggi, afflitti da un disordine neurologico di natura genetica. Ecco, era così che li vedevo. (Okorafor 2019b, 244)

In tutti e tre i romanzi, le principali figure apportatrici di cambiamento sono donne, siano esse le protagoniste o personaggi secondari; Okorafor specula sul futuro o analizza il presente attraverso le lotte e le resistenze di giovani che si contrappongono ad antiche tradizioni patriarcali o a violenze secolari che fronteggiano a partire da una profonda esplorazione della propria identità. Una caratteristica comune a numerose autrici di fantascienza è infatti quella di presentare eroine fuori dagli schemi, attraverso le quali mettere al centro la questione dell'alterità e della diversità, criticando il concetto di un sé coerente ed unitario; la loro posizione liminale individua uno spazio «in cui l'identità femminile può essere re-immaginata e ripensata». (Federici 2017, 9-10)

4 Conclusione

È proprio la mescolanza tra folklore e *science fiction* l'elemento più indigeribile per coloro che leggono le sue storie, dichiara Okorafor in una intervista (Arigbabu 2013, XV), fatica che è prova dell'estrema difficoltà a concepire una idea di modernità diversa dagli standard occidentali; come sostiene la scrittrice Sofia Samatar, l'arte futurista africana[3] respinge il dramma causato dal paralizzante punto morto tra tradizione e modernità, perché all'interno della 'filosofia del remix', la combinazione tra folklore e *SF* è perfettamente possibile: «in the poetics of mythmaking, which draws on the past in order to im-

3 In inglese *afrofuturist art* per la concezione planetaria che l'autrice ha di *Afrofuturism* che, nonostante riconosca avere più declinazioni al suo interno, non ritiene necessario accompagnare con altre categorie come *Africanfuturism*.

e-ISSN 2499-5975

agine the future, it is necessary». (Samatar 2017, 182-3). Nel suo articolo *Toward a Planetary History of Afrofuturism*, Samatar cerca di tracciare una storia alternativa dell'Afrofuturismo, esplorando una dimensione geografica Pan-Africana, riconoscendo come, in anni recenti, ci sia stata una mancanza di attenzione nei confronti delle varie declinazioni afrofuturiste; questa miopia ha portato a un oscuramento della componente africana, e allo sviluppo di una narrazione che presuppone l'inesistenza di un pensiero futurista africano prima del 2000 (Samatar 2017, 176).

La prospettiva africana di Okorafor non si staglia quindi solitaria: da qualche anno sono numerosi gli scrittori e le scrittrici che, soprattutto a partire da una critica all'approccio americanocentrico, stanno ragionando sui temi di tradizione, modernità e futuri mettendo il continente africano al centro. Un esempio della necessità di questo nuovo spazio creativo è la pubblicazione di *Africanfuturism. An Anthology*, pubblicato da Brittle Paper nel 2020; esso contiene racconti di nuovi scrittori africani di fantascienza, e in apertura presenta il manifesto di Okorafor *Africanfuturism Defined*. Nell'introduzione, il curatore Wole Talabi scrive:

> While Africanfuturism can be seen by some as a subset of certain expanded definitions of Afrofuturism, it is largely its own term. Africanfuturist stories going as far back and the history of the genre can (and should) now be clearly seen and read through a lens that centres them and their viewpoints, encouraging readers around the world to actively engage with African traditions of thought, of science, of philosophy, of history, of dreams, of being. I believe there is value in this focus, in this clarity. (Talabi 2020, Introduction)

Oltre Okorafor e Wole Talabi, altri artisti e artiste che si sono espressi in merito alla necessità di uno spazio africano di *SF* sono il romanziere nigeriano Tade Thompson, la regista keniota Wanuri Kahiu (Bisschoff 2020) e la scrittrice sudafricana Mohale Mashigo.

«Ayashis' Amateki, this is not my size», sono i versi di una canzone sudafricana che Mashigo usa come pretesto per la scrittura dell'introduzione alla sua raccolta di racconti di *SF* dal titolo *Intruders*; la canzone racconta di un paio di belle scarpe, troppo strette per il piede della cantante. Questa è la medesima sensazione che, secondo la scrittrice, gli africani del continente hanno nei confronti dell'Afrofuturismo: Mashigo ritiene che i tempi siano maturi affinché l'Africa si smarchi dal giogo dell'imperialismo culturale occidentale, e che trovi delle scarpe della giusta taglia con cui iniziare a correre.

Bibliografia

Arigbabu, A. (2013). *Lagos 2060. Exciting Sci-Fi Stories from Nigeria*. Lagos: DADA books.

Barr, M.S. (1981). *Future Females. A Critical Anthology*. Bowling Green (OH): The Popular Press.

Birat, K; Mashigo, M. (2021). «Mohale Mashigo Interviewed by Kathie Birat». *Commonwealth Essays and Studies*, 43(2), 1-11. http://journals.openedition.org/ces/7408.

Bisschoff, L. (2020). «African Cyborgs: Female and Feminists in African Science Fiction Film». *Interventions: The International Journal of Postcolonial Studies*, 22(5), 606-23.

Bristow, T. (2015). «Just Don't Call us Afrofuturist». *Design Indaba*. https://www.designindaba.com/articles/point-view/just-don%E2%80%99t-call-us-afrofuturist.

Burnett, J.Y. (2015). «The Great Change and the Great Book: Nnedi Okorafor's Postcolonial, Post-Apocalyptic Africa and the Promise of Black Speculative Fiction». *Research in African Literatures*, 46(4), 133-50.

Butler, O. (1980). *Wild Seed*. New York: Warner.

Dery, M. (1994). «Black to the Future. Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose». Dery, M. (ed.), *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press, 179-222.

Dowdall, L. (2013). «The Utopian Fantastic in Nnedi Okorafor's *Who Fears Death*». *Paradoxa*, 25, 1-18.

Dubey, M. (2008). «Becoming Animal in Black Women's Science Fiction». Barr, M.S. (ed.), *Afro-Future Females. Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory*. Columbus: Ohio State University Press, 31-51.

Eshun, K. (2003). «Further Considerations on Afrofuturism». *CR. The New Centennial Review*, 3(2), 287-302.

Federici, E. (2017). *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea.* Roma: Carocci.

Gilroy, P. (1993). *Small Acts. Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London: Serpents Tail.

Hoagland, E.; Sarwal, R. (2010). «Introduction. Imperialism, the Third World, and Postcolonial Science Fiction». Hoagland, E.; Sarwal, R. (eds), *Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film*. North Carolina; London: McFarland & Company, 5-19.

Hopkinson, N. (2004). «Introduction». Hopkinson, N.; Mehan, U. (eds), *So Long Been Dreaming. Postcolonial Science Fiction & Fantasy*. Vancouver: Arsenal Pulp, 7-9.

Jue, M. (2017). «Intimate Objectivity. On Nnedi Okorafor's Oceanic Afrofuturism». *Women's Studies Quarterly*, 45(1-2), 171-88.

Kilgore, D.W.D. (2008). «Beyond the History We Know. Nnedi Okorafor-Mbachu, Nisi Shawl, and Jarla Tangh. Rethink Science Fiction Tradition». Barr, M.S. (ed.), *Afro-Future Females. Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory*. Columbus: Ohio State University Press, 119-29.

Laurent, M. (2017). «Corpi e memoria. Le donne riscrivono la fantascienza». *Leggendaria*, 124, 12.

Mashigo, M. (2018). *Intruders. Short Stories*. Johannesburg: Picador Africa.

Okorafor, N. (2005). *Zahrah the Windseeker*. Boston: Houghton Mifflin.

Okorafor, N. (2008). «Octavia's Healing Power. A Tribute to the Late Great Octavia E. Butler». Barr, M.S. (ed.), *Afro-Future Females. Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory.* Columbus: Ohio State University Press, 241-3.

Okorafor, N. (2011). Akata Witch. New York: Viking.

Okorafor, N. (2015a). *Chi teme la morte?.* Isola del Liri: Gargoyle.

Okorafor, N. (2015b). *The Book of Phoenix*. New York: DAW Books.

Okorafor, N. (2017a). *Black Panther. Long Live the King*. New York: Marvel Worldwide.

Okorafor, N. (2017b). *Laguna*. Modena: Zona 42.

Okorafor, N. (2018). «La bandita delle palme». Vandermeer, A.; Vandermeer, J. (a cura di), *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un'antologia*. Roma: Produzioni Nero, 63-7.

Okorafor, N. (2019a). *Africanfuturism Defined*. http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html.

Okorafor, N. (2019b). *Binti*. Milano: Mondadori.

Okorafor, N. (2019c). «Truffa spaziale». *Internazionale*, 1339, 54-7.

Okorafor, N. (2021). *Remote Control*. New York: Tordotcom.

Pahl, M. (2018). «Time, Progress, and Multidirectionality in Nnedi Okorafor's *Who Fears Death*». *Research in African Literatures*, 49(3), 207-22.

Samatar, S. (2017). «Toward a Planetary History of Afrofuturism». *Research in African Literatures*, 48(4), 175-91.

Sinker, M. (1992). «Loving the Alien ». *The Wire*, 96, 30-3.

Sunstrum, P.P. (2013). «Afro-mythology and African Futurism: The Politics of Imagining and Methodologies for Contemporary Creative Research Practices». *Paradoxa*, 25, 113-29.

Tal, K. (1996). «The Unbearable Whiteness of Being. African American Critical Theory and Cyberculture». *WIRED Magazine*.

Talabi. W. (ed.) (2020). *Africanfuturism. An Anthology*. Chicago: Brittle Paper.

Vallorani, N. (2017). «Nnedi Okorafor e i cerchi nell'acqua». Okorafor 2017, 295-302.

Wells, H.G. (1898). *The War of the Worlds*. Leipzig: Barnhard Tauchnitz.

Whitted, Q. (2016). «'To Be African Is to Merge Technology and Magic'. An Interview with Nnedi Okorafor». Anderson, R.; Jones, C.E. (eds), *Afrofuturism 2.0. The Rise of Astro-Blackness*. London: Lexington Books, 207-13.

Womack, L.Y. (2013). *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Decolonising the Mind of the Antipodean Author: Gothic Tropes and Postcolonial Discourse in Peter Carey's *My Life as a Fake*

Valerie Tosi
Università di Pisa, Italia

Abstract This article analyses Peter Carey's novel *My Life as a Fake* (2003) through the lens of genre fiction, focusing on how the Gothic mode combines with key concepts in postcolonial studies. Intertextual references to Mary Shelley's *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818) and analogies with Stephen King's *The Dark Half* (1990) and "The Importance of Being Bachman" (1996) are investigated to contextualise Carey's postcolonial Gothic. Furthermore, taking a cue from Frantz Fanon and Oswaldo de Andrade's theoretical studies, I argue that the main characters of this novel display attitudes that allegorically reflect the stages through which the national literature of a former settler colony is shaped.

Keywords Australia. Peter Carey. Postcolonial Gothic. Cultural cannibalism. Intertextuality. Decolonisation.



Peer review

Submitted 2021-07-15
Accepted 2021-10-07
Published 2021-12-20

Open access



Citation Tosi, V. (2021). "Decolonising the Mind of the Antipodean Author: Gothic Tropes and Postcolonial Discourse in Peter Carey's My Life as a Fake". *Il Tolomeo*, 23, 153-168.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/023

1 Introduction

In his narratives, Australian author Peter Carey has widely investigated the complex relationship between reality and invention, exploring the ideological, cultural and moral labyrinths that surround the author and their work. Furthermore, by rewriting history from marginal perspectives or turning historical events into fantastic stories set in dystopian worlds, Carey has challenged the purported objectiveness of historical accounts, giving voice to those subaltern subjects who were misrepresented in Western colonial metanarratives.

Carey often draws on the Gothic mode to depict Australia as a land of oddities, a Western world turned upside-down where there is neither justice nor sense of belonging. His 1970s short stories often begin as fairytales to gradually turn into horror narratives where destitute characters struggle against invisible powers. His novels *Bliss* (1981) and *The Tax Inspector* (1991) deal with death, resurrection and violence, depicting a dreadful and merciless world where Australian outcasts challenge an establishment perceived as a dark and overwhelming presence. In *Jack Maggs* (1997), Carey rewrites Charles Dickens's *Great Expectations* using Gothic conventions to parody the stereotype of Australians as people of convict descent longing to be recognised as children of the Empire. Another example of the use of Gothic features in Carey's fiction is *The Unusual Life of Tristan Smith* (1994), a postmodern Gothic novel in which the main character is a circus freak who turns his monstrosity into an advantage, struggling against the pernicious influence of American cultural models in 1990s Efica/Australia.

This article investigates Carey's use of Gothic themes and structural principles in his novel *My Life as a Fake* (2003). Developing the Gothic motif of the Doppelgänger in two postcolonial contexts, namely 1940s Australia and 1970s Malaysia, Carey investigates the dark side of colonisation on a political and cultural level. In *My Life as a Fake*, Australia's "particular susceptibility to hoaxing and fakery" (MacFarlane 2005, 340) is depicted as a condition connected with its self-perception as a second-rate culture, which in Carey's view is an ideological legacy of cultural imperialism.

I argue that this novel represents a turning point in Australian postcolonial Gothic, since Carey shifts the core discourse from the trauma of colonialism to the cultural position of the postcolonial author. Firstly, I will provide an overview of the historical event that inspired the novel, namely the Ern Malley Hoax which was perpetrated in Melbourne in 1943. Secondly, I intend to focus on intertextuality, showing how Carey draws on a Frankensteinean narrative pattern to rewrite one of the founding myths of Australian contemporary literature. Contextually, I will highlight the proximity of Carey's novel to Stephen King's Gothic metafiction, exploring how Carey develops the theme of the authorial double to reveal deep-seated

insecurities of Australian authors in the postcolonial era. Thirdly, drawing on Franz Fanon's tripartition of the process of cultural liberation of former colonies and Oswald de Andrade's notion of cultural cannibalism, I will read the main characters of *My Life as a Fake* as representatives of different steps in the process of cultural decolonisation of Australian literature.

2 The Ern Malley Hoax and The McCorkle Hoax

My Life as a Fake is inspired by the Ern Malley Hoax, a literary forgery which inflamed Melbourne's cultural and intellectual scene in the 1940s. The hoax was perpetrated by James McAuley and Harold Stewart, two young conservative poets who opposed the sterile emulation of European avant-garde by contemporary Australian authors. "Much of the poetry they saw around them in Australia and despised was either debased Victoriana or second hand-modernism" (Heyward 2003, 67); rather, they wished for a new national poetry based on Australia's own history and cultural tradition. Blaming those Australian publishers who supported European aesthetic tendencies and neglected local forms of artistic expression, they decided to play a trick on one of the most popular literary journals at the time. To unveil the lack of meaning and sensibility at the core of what they saw as transient literary trends, they created a fictitious poet, Ern Malley, and crafted a series of pseudomodernist poems for the purpose of parody. The fake collection, entitled *The Darkening Ecliptic*, was a literary pastiche consisting of verses by T.S. Eliot, Ezra Pound, passages from Shakespeare's *Pericles* and random sentences from an army brochure. Accompanying the 17 poems with a cover letter purported to be from the author's sister, Ethel Malley, McAuley and Stewart submitted the manuscript to *Angry Penguins*, a Melbourne art and literary magazine edited by Maxwell Henley Harris. Harris hailed the poems as a first example of Australian modernism, "a new extraordinary voice in Australian poetry" (Heyward 2003, 81) and published them in the next issue of his magazine. Seven months later, the *Fact* in Sydney unveiled the hoax as "an experiment to debunk what was regarded as a pretentious kind of modern verse-writing" (171). Not only was Harris professionally discredited for failing to spot a fake, but later he was also taken to trial on charges of publishing obscene poetry because of the erotic content of some compositions. Despite the public humiliation of Harris and the consequent failure of his magazine, *The Darkening Ecliptic* paved the way for avant-garde poetry in Australia, regardless of the fictitiousness of its author.

Taking a cue from the Ern Malley Affair, *My Life as a Fake* tells the story of the unsuccessful Australian poet Christopher Chubb who, exacerbated by countless professional failures, mocks Melbourne's

e-ISSN 2499-5975

literary establishment by means of a fraud. He creates a fake working-class poet, Bob McCorkle, and writes a collection of poems combining European modernist verses and scientific prose. After creating McCorkle's fictitious biography and even a photomontage to make the fake more believable, he submits the poetic manuscript to *Personae*, a renowned literary magazine edited by his former schoolmate David Weiss. Weiss, who has always despised Chubb's works, is otherwise dazzled by McCorkle's oeuvre, which he sees as a pioneering modernist work in Australia, and publishes the poems in his magazine. Some months later, the hoax is revealed by Melbourne journals and Weiss is taken to court for the same reason as Harris. During the trial, a shady figure appears out of nowhere claiming to be the author of the fake poems. The mysterious character is Bob McCorkle, who begins to harass Chubb claiming for a birth certificate which would provide evidence of his existence. Since Chubb is unable to fulfil his request, McCorkle takes his revenge by kidnapping Chubb's daughter Tina and escapes to Malaysia. Thirty years after these events, Sarah, the young director of a London poetry magazine, meets Chubb in Kuala Lumpur and gets involved in the hunt for the manuscripts written by McCorkle during his self-exile in the Malaysian jungle.

Chubb and McCorkle's story, which is readable as a metafictional revisitation of Mary Shelley's *Frankenstein*, is intertwined with excerpts from the original court transcript of the trial of Max Harris, fragments of *The Darkening Ecliptic*, famous modernist verses and Conradian descriptions of the Malaysian jungle. Furthermore, the novel is imbued with Carey's own reflections on Australian cultural history, which give voice to the author's profound scepticism about essentialist definitions of national literature and identity. Through an intricated web of intertextual and metatextual references, Carey expands the possibilities of postcolonial Gothic, defamiliarising traditional genre conventions and tropes to unveil those contradictions and insecurities that have characterised Australia's self-perception as a periphery of the British cultural empire.

3 Intertextuality in Carey's Postcolonial Gothic

Peter Otto underlines the shaping role played by intertextuality in Gothic fiction:

> Gothic seems to be a labyrinth in which texts echo, plagiarise, but also recontextualise and transform their precursors and competitors. (Otto 2003, 47)

Thanks to this dynamic referentiality, Gothic is a literary mode that suits changing times. Through the Gothic mode contemporary au-

e-ISSN 2499-5975

thors interrogate and deconstruct existing social norms and beliefs, revealing the darkest side of the self and the sociocultural milieu that lies hidden within. From this perspective, Gothic provides

> an important, multi-layered, and profoundly symbolic scheme for dealing with Western culture's most fundamental fears and concerns. (Hogle, Smith 2009, 1)

Intertextuality and recontextualisation are distinguishing features of Carey's fiction, which investigates the themes of identity, (in)authenticity and creativity, highlighting the nature of history as a hypertext consisting of truths interwoven with lies. *My Life as a Fake* is a literary work which overflows with intertextual references. Not only does Carey insert in his novel fragments from Milton's *Areopagitica* and *Paradise Lost*, verses from Ezra Pound and entire poems from *The Darkening Ecliptic*, but he also develops a storyline which shows great thematic and structural similarities with Mary Shelley's *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) and with two works by Stephen King: the novel *The Dark Half* (1989) and the essay "The Importance of Being Bachman" (1996).

Mary Shelley's *Frankenstein* is a key intertextual reference in *My Life as a Fake*. A first significative analogy between the two works lies in their shared philosophy of composition. In the 1830 preface to her novel, Shelley discussed the composite nature of a work of art:

> Invention […] does not consist in creating out of void, but out of chaos; the materials must, in the first place be afforded: it can give form to dark, shapeless substances, but cannot bring into being the substance itself. (1969, viii)

Discussing *My Life as a Fake*, Robert MacFarlane points out that

> One reason why Shelley's *Frankenstein* provides a peculiarly relevant counterpoint to Carey's is that her novel was itself patched together from numerous textual sources, including Milton's *Paradise Lost*, Coleridge's *The Rhyme of the Ancient Mariner* and Erasmus Darwin's field notes. (2005, 342)

In Carey's novel, which Silvia Albertazzi renames "*Postmodern Prometheus*" (2008, 68), a failed Australian poet named Chubb creates a fictitious character, Bob McCorkle, and gives him a photographic identity by patching together the pictures of three different men. His artistic performance echoes the creative act of Shelley's Frankenstein, who restores life by combining and galvanising parts of different corpses. Despite drawing on *Frankenstein* as myth rather than literature, Carey directly quotes from the novel to signal his literary

debt to Shelley. When McCorkle complains about his miserable condition as a character trapped between the manuscript world and the real world, he recites *Frankenstein*'s epigraph, which is itself a quotation from Milton's *Paradise Lost*:

> Did I request thee, Maker, from my clay | To mould me man, Did I solicit thee | From darkness to promote me? (Carey 2003, 95)

MacFarlane argues that Carey draws on *Frankenstein* "to provide the theme (or, rather, the mood) of Australian Gothic" (2005, 341), a literary mode Gerry Turcotte traces back to colonial fiction, underlining the connection between Gothic tropes and Australia's colonial experience:

> The Gothic is a literature that deals with alienation, disjunction, terror, and conflict […] The colonist is uprooted, estranged, terrified, on alien territory, and pursued (if sometimes only in the imagination) by a daunting predator: which in Australia was alternatively perceived as the Bush, the convict past, bush rangers or the Aboriginal population. (Turcotte 1993, 129)

In his essay on postcolonial Gothic fiction, Turcotte maintains that in contemporary Australian novels the Gothic mode usually reflects

> the impact of putatively superior old world values over the unsophisticated 'new world' space. (2017, 210)

In most Australian postcolonial narratives, this conflict between old and new values results in the representation of spatial displacement and the uncanny, a concept which reminds of a condition of "unsettledness [folded into a] taken-for-granted mode of occupation" (Gelder, Jacobs 1998, 24). By turning familiar places into alien settings that are perceived as dreadful by their supposed rightful owners, contemporary authors such as Richard Flanagan, Kate Grenville, Tim Winton and Alexis Wright call into question the assumptions of nation, identity and sense of belonging. Carey too has often used Gothic tropes to depict disturbing colonial and postcolonial realities in his narratives. For instance, in the short story *Do you Love me?* (1975) displacement is taken to its extreme when entire portions of Australian peripheral areas begin to vanish, with the phenomenon gradually extending to human beings. Another example of Carey's postcolonial Gothic can be noticed in his novel *Oscar and Lucinda* (1988), where he depicts a Conradian and perturbing journey into the heart of Australia's indigenous territories.

In *My Life as a Fake*, Chubb defines Australia as "a dreadful, dreadful country" (Carey 2003, 52) which has been plagued by injustice and mendacity since its founding. He describes the Supreme Court

of Victoria as a cold place evocative of a "dark, merciless world" (54), while McCorkle questions Australia's level of civilisation, since it is a country where police is able to harass an editor and where

> we seldom understand that we must be prepared to fight for issues bigger than an umpire's decision at the Melbourne Cricket Ground. (77-8)

In Carey's novel, Malaysia is also a place reminiscent of a dramatic colonial history. Kuala Lumpur is depicted as a labyrinth where "the British colonial past [is] still almost the present" (11) and Sarah's description of the city – which expresses the imperialists' view of their dominions – connotes annoyance and disgust. As Graham Huggan suggests, this novel can be read as a polyphonic narrative, "a site for competing narratives of national belonging" (1996, 50). In *My Life as a Fake*, English and Australian characters express views of nationality which are intimately related to their perception of their political and cultural position with respect to one another. While Sarah and her English friend Slater embody the Imperial gaze[1] over British former colonies, Chubb perceives his Australian identity in terms of political and cultural marginality. It's the stateless fantastic character McCorkle who expresses a new idea of nationality which originates from his knowledge of Western culture and his total immersion in Malaysia's natural landscape. McCorkle's 'nation' is a place of the mind, a Rushdian imaginary homeland which resembles Malaysia but is covertly inhabited by stories and myths from all over the world. Carey's use of Gothic tropes to depict Kuala Lumpur's urban reality and Malaysian treacherous jungle contributes to highlighting McCorkle's idea of nationality as a cross-cultural construct which sometimes generates insecurity and self-doubt.

Furthermore, Carey draws on Gothic motives to investigate the darkest recesses of the mind, creating a "psychic drama about a writer haunted by his own creativity" (MacFarlane 2005, 342). Taking a cue from MacFarlane's considerations, I argue that in *My Life as a Fake* the theme of the monstrous double contributes to encouraging reflection on the process of ideological emancipation that antipodean authors have gone through in the postcolonial era.

Nathalie Martinière underlines how McCorkle's in-betweenness is representative of Australian authors' difficulty in finding a place in the world of literature:

1 The postcolonial concept of 'Imperial gaze' was introduced by E. Ann Kaplan in her book *Looking for the Other Feminism, Film and the Imperial Gaze* (1997). It implies a unidirectional movement from the imperial agent to the colonial subject: "In colonial discourse, the subjectivity of the colonized is continually located in the gaze of the Imperial Other, the *grand autre*" (Ashcroft et al. 2013, 187).

e-ISSN 2499-5975

> English literature is responsible for the creation of such 'monsters' as Australian literature and the Australian writer: physically, McCorkle is a cross between Shakespeare and an Australian footballer. But even monsters may want their freedom. The story thus becomes a metaphor for the question of literary filiation and alienation between England and Australia, dramatized in the novel […] in terms of human filiation. (Martinière 2009, 159)

Carey's monster can be seen as a dreadful materialisation of the repressed, or the visible symptom of the distressing sociocultural alienation suffered by an author from a former colony who feels trapped in a second-rate sociocultural milieu.

Even though Carey has never mentioned Stephen King's Gothic metafiction as a source of inspiration for his novel, their works show a common interest in exposing the sociopolitical and cultural anxieties of the postmodern world. While King's narratives display the private and social fears of American people and intellectuals in the post-Vietnam, post-Watergate and post-Cold War era, Carey's fiction explores Australia's postcolonial condition as a precarious state of mind related to ontological insecurity.

My Life as a Fake presents interesting analogies with King's *The Dark Half*, a horror novel based on the 'Bachman affair', in which King was exposed as the real author of the books published under the pseudonym of Richard Bachman. *The Dark Half* deals with the story of Thad Beaumont, a successful author who writes under the pen name of George Stark. When his identity is unveiled, Thad stages a mock funeral and burial service for his pseudonym, but Stark emerges from the grave as a physical entity to avenge his own death. Thad is unable to explain how his alter-ego has come out to become "a separate person" (King 1990, 206) and the same goes for Carey's character Chubb, who has no idea of how he "has brought McCorkle forth" (Carey 2003, 98). Thad sees his pseudonym as a demon who should be taken "back to hell where he belongs!" (King 1990, 456). Similarly, Chubb supposes he has brought McCorkle forth "from hell" (Carey 2003, 98). Furthermore, McCorkle shares the same fate as King's alter ego Bachman, who dies of "cancer of the pseudonym" (see King 1999, v). In Carey's novel, McCorkle dies of a rare form of cancer, but there is little doubt that the real cause of his death is the disease his creator Chubb "invented" for him (Carey 2003, 253).

4 When the Monster Writes Back

Carey has often discussed Australia's obsession to define its national and cultural identity in his narratives. Asked in an interview for his reason to write a novel based on the Ern Malley Hoax, he replied that he was interested in "the effect of the fake on an 'anxious self-doubting culture'" (Gaile 2005a, 15). His idea of "self-doubting culture" is intimately connected with Australia's protracted emulation of overseas models as a compensation for its supposed cultural lack of sophistication. In *My Life as a Fake* this cultural cringe[2] is expressed by Chubbs' words when he tries to give a reason for the hoax he staged:

> we have a terror of being out-of-date. […] They call it the Tyranny of Distance[3] now, so I am told. (Carey 2003, 29)

In his reconfiguration of the Frankensteinean myth, Carey investigates the psychological struggle of an Australian writer who tries to emancipate himself from a sterile imitation of foreign models by experimenting with new styles and techniques. Appropriating Chubb's literary work and investing it with new meanings, McCorkle is representative of the phenomenon of "*cultural anthropophagy*" that Albertazzi (2013, 48) associates with the third phase of cultural self-determination in a former colony.

According to Frantz Fanon, the creation of a national culture and literature in former colonies moves through three main phases: "the period of unqualified assimilation, the literature of just-before-the battle, and the fighting literature" (1963, 222). In the first phase, native intellectuals tend to emulate the mother country's literary trends; in the second phase, they turn to the past of their people, recalling lost or inert cultural traditions; in the third phase, they become able to reach a "zone of occult instability" (227) where social and cultural values are ceaselessly re-negotiated to shape a new national identity. Fanon's theoretical framework – which was designed to discuss the political and cultural emancipation of Indigenous peo-

2 The concept of "cultural cringe" was developed by Australian author and critic Arthur Angell Phillips in a famous essay published in *Meanjin* in 1950. Using this expression to describe an Australian tendency to judge national literature and art as inferior to British and American models, Phillips considered this 'inferiority complex' a legacy of "colonial situation" (Phillips 1950, 301). According to Phillips, this psychological and cultural conditioning hindered the development of a genuinely Australian national literature, making Australian authors and intellectuals feeling immersed in a second-rate culture emulative of the overseas giants of literature.

3 The term "tyranny of distance" was coined by the Australian historian Geoffrey Blainey in his book *The Tyranny of the Distance: How Distance Shaped Australia's History* (1966). The book explains how Australia's "isolation from Europe" (Blainey 1966, viii) has been central to shaping the country's historical and cultural identity.

ple in invaded colonies – must be partly revised to be applied to settler colonies. The second phase identified by Fanon is absent in the history of non-Indigenous Australia, since the sociocultural milieu of white Australian authors and intellectuals was and still is primarily European. Richard White points out that

> The [Australian] national identity is not ‘Born of the lean loins of the country itself’ [...] but is part of the ‘cultural baggage’ which Europeans have brought with them, and with which we continue to encumber ourselves. (1984, ix)

My Life as a Fake presents three characters who are representative of Australia’s challenging search for cultural recognition in the postcolonial era. David Weiss is the embodiment of the cultural cringe suffered by a former colony bogged in the copying phase. In his magazine, he promotes works which are second-rate imitations of English and American modernist poetry. Chubb opposes this trend which, in his view, results in a sterile levelling of style and content in the national literature. His terror of being ridiculed as ‘out of date’ results in the invention of McCorkle:

> He had been born into a second-rate culture, or so he thought, and one can see in that austere bookshelf all the passion that later led to the birth of Bob McCorkle – a terror that he might be somehow tricked into admiring the second-rate, the derivative, the shallow, the provincial. (Carey 2003, 84)

Chubb’s concerns are justified by the attitudes of the other characters, who look down on him as an example of mediocre intellectual. John Slater, an English poet and Sarah’s friend, depicts Chubb as an “Aussie brawler”, a man endowed with “the most awful Irish pugnacity” and “the vulgar certainty of the autodidact” (109), while Sarah wants to test Chubb’s “tiny antipodean brain” (21) by making him read an English translation of Stephan George. Slater and Sarah’s considerations reflect a typically English, paternalistic – and imperialistic – idea of Australian men of letters as second-rate authors unable to either understand or create literature. This is a cultural bias Carey himself was subject to at the beginning of his career:

> When I started to write I believe in London people would say there wasn’t any Australian literature and that an Australian author was a freak, a dog standing on hind legs and singing. (Carey 2001, 55; Author’s translation)

Despite criticising Australia’s cultural paralysis, Chubb himself is bogged in a phase of literary emulation like his editor Weiss. Their

divergences are just a matter of taste. Whereas Weiss is a supporter of modernism, Chubb claims for a symbolist national poetry which could measure up to the works of Donne, Shakespeare and Mallarmé.

From a Freudian perspective, McCorkle is a kind of Gothic double who "realises […] the virtual potential of the self, the unwalked paths of existence" (Fusillo quoted in Albertazzi 2008, 66, my translation), writing the poetic masterpiece Chubb would never been able to write and creating a family which actively takes part in his artistic enterprise. From an allegorical perspective, McCorkle is a new kind of intellectual in a postcolonial reality dominated by Western models. His "disruptive, mischievous, un-pretty antipodean voice" (Ashcroft 2004, 37) turns Chubb's poems into the manifesto of a national self-determination. McCorkle is like an antipodean Caliban who speaks his condition distorting the language of the cultural establishment:

> And the voice, which its original author had always imagined to be some variation of the standard BBC English, was here so fierce and nasal, hoarse, ravaged by failure and regret. […]
>
> This was and was not the poem Chubb had written. It had been conceived as a parody and the first key to the puzzle of the hoax, but this lunatic had somehow recast it without altering a word. What had been clever had now become true, the song of the autodidact, the colonial, the damaged beast of the antipodes. (Carey 2003, 81-2)

Not only does McCorkle invest Chubb's literary pastiche with historical and ideological implications through a dramatic performance, but he also writes his own works. After kidnapping Chubb's daughter Tina as a revenge for the childhood he was deprived of, McCorkle escapes to Malaysia, where he creates a poetic masterpiece that dwarfs Chubb's trivial poetry.

According to Andreas Gaile,

> in Carey's variation of the Frankensteinean narrative pattern, his monster strikes back by writing back. McCorkle's literary testament, says the narrator, bears the 'fierce sarcastic title' […] *My Life as a Fake* and is perceived by Chubb as an 'accusation' […] levelled against the exercise of his artistic mastery. (2005b, 45)

In his Malaysian poems, McCorkle embeds Western culture into a new form of transcultural and translingual poetry. One of these works is depicted by Sarah as an astonishing juxtaposition of familiar and foreign images:

> nothing felt the slightest bit false or old fashioned. It slashed and stabbed its way across the page, at once familiar and alien. (Carey 2003, 26)

McCorkle has neither a past nor memories because he was created at the age of 24. When he arrives in Malaysia, he lacks the words necessary to speak the world around him:

> Bob McCorkle had his country stolen […]. He came here, knew no names, nothing. Our job has been to gather all the names for him. (232)

In the jungle, Tina and McCorkle encounter Mrs Lim, a vagrant Chinese woman who joins them. During their wandering across Malaysia, Tina and Mrs Lim collect the names of plants and flowers which McCorkle turns into a poetic natural encyclopaedia of the country. Various Indigenous characters give them the native names of national botanical species, contributing to a collective reconceptualisation of nature and space through the Malaysian language. Reading McCorkle's manuscript, Sarah judges the poems as

> clearly superior to the nineteenth-century accounts of Raffles and even of Wallace. (238)

In this passage, Sarah mentions two examples of those British statesmen and travellers who, during the eighteenth and nineteenth centuries, created taxonomies of Malaysian flora and fauna, cancelling native nomenclatures and encoding colonial aspirations of expansion in their journals. Following Stephen Greenblatt's suggestion that renaming has much to do with the "linguistic appropriation of the land" (Greenblatt 1991, 103), Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin argue that colonisation began as mapping, re-classification and renaming of reality:

> In all cases the land so colonized are literally reinscribed, written over, as the names and languages of the indigenes are replaced by new names, or are corrupted into new and Europeanized forms by the cartographer and explorer. (Ashcroft et al. 2013, 39)

Self-exiled in the remotest areas of Malaysia, McCorkle renames and therefore ideologically decolonises the physical and spatial reality of his chosen land, turning it into a transcultural space of belonging. McCorkle performs what José Oswald de Andrade identified as "Cannibalism. Absorption of the sacred enemy" (Bary 1991, 43), namely the assimilation, contamination and cannibalisation of Western languages and stories in the artistic output of the colonies. Using the English language and combining it with the Malaysian patois, McCorkle rewrites the natural history of Malaysia within a global revisitation of the World's story. When Sarah describes McCorkle's poetry, she uses a metaphor which evokes macabre images from Gothic narratives:

> He had ripped up history and nailed it back together with its viscera on the outside, all that glistening green truth showing in the rip marks. (Carey 2003, 235)

McCorkle has dismembered and reassembled the story of the World. He has created fifty manuscripts instilled with myths, histories and theologies, a monstrous literary oeuvre cannibalising the hegemonic stories through which power is legitimised. McCorkle's manuscripts are a philosophical and literary testament in which the author shows how art – like history – always implies a falsification of reality. Indeed, the only truth exposed in his poetry is a 'glistening green truth', the truth of the matter, the fact that Malaysia exists as a physical reality different from its descriptions.

In the last passages of his novel, Carey draws again on intertextual references to develop the theme of the search for truth, a search that is typical of Western cultures founded on the tyranny of the single story. After Chubb's death by poisoning, Sarah returns to England, where she has a mental breakdown trying to discover whether McCorkle really existed or was a mere invention:

> I was now above such scrapes and hurts for I had turned into one of those 'sad friends of Truth' Milton describes in his *Areopagitica*: 'such as durst appear, imitating the careful search that Isis made for the mangl'd body of Osiris'. The body of truth, he meant, dismembered and scattered – in Greek, *sparagmos*. (265)

In presenting the Egyptian myth of Isis and Osiris filtered through John Milton's *Areopagitica* (1644), Carey focuses on the most horrific part of that story to depict the end of Sarah's futile search for the truth and to reassess the compositive principle of his novel: each literary work revisits previous stories, themes and modes, taking the shape of a monstrous intertext where nothing is truly 'original'.

While from a metaliterary perspective *My Life as a Fake* is a manifesto of the (in)authenticity and hybridity of every work of literature, from a postcolonial perspective it is a counternarrative which dismantles cultural stereotypes and challenges hierarchies between centres and peripheries. Carey's novel turns the cultural history of Australia into a Gothic narrative in which an author from a former colony reaches a new national and cultural awareness, and wherein the supporters of a purported first-rate culture are led to change their view of high literature, history, and reality as well. Sarah, who hopes that the discovery of a foreign literary masterpiece could save her magazine from financial ruin, can be seen as an intellectual type of imperialist willing to appropriate an antipodean work of art for the sake of the British cultural Empire. Furthermore, her belief that only by publishing them in her London-based literary magazine can McCorkle's poems

be saved from oblivion is illustrative of the mother country's paternalistic attitude towards its colonies. However, the only truth which emerges at the end of Sarah's desperate search is that an antipodean work of art and the genius that created it can exist even without the recognition from the centre of Europe's cultural Empire.

Bibliography

Albertazzi, S. (2008). "Dietro la finestra segreta: lo scrittore contemporaneo e il suo doppio". Roda, V. (a cura di), *Il tema del doppio nella letteratura moderna*. Bologna: Bologna University Press, 53-71.
Albertazzi, S. (2013). *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*. Roma: Carocci.
Ashcroft, B. (2004). "Reading Carey Reading Malley". *Australian Literary Studies* 21(4), 28-39. https://doi.org/10.20314/als.d5ed90e35f.
Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H. (2013). *Postcolonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/978023777855
Carey, P. (2001). "Duecento anni di qualcosa". Baraldi, M.; Gnocchi, M.C. (eds), *Scrivere = Incontrare. Migrazione, Multiculturalità, scrittura*. Macerata: Quodlibet, 55-9.
Carey, P. (2003). *My Life as a Fake*. London: Faber & Faber.
Blainey, G. (1966). *The Tyranny of Distance: How Distance Shaped Australia's History*. Melbourne: Sun Books.
De Andrade, O. (1991). "Cannibalist Manifesto". Transl. by Bary, L. (1991). *Latin American Literary Review*, 19(38), 38-47. Transl. of: "Manifesto Antropófago". *Revista de Antropofagia*, 1(1), 1928. http://www.jstor.org/stable/20119601.
Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
Gaile, A. (2005a). "The 'Contrarian Streak': An Interview with Peter Carey". Gaile, A. (ed.), *Fabulating Beauty: Perspectives on the Fiction of Peter Carey*. Amsterdam; New York: Rodopi, 3-16.
Gaile, A. (2005b). "Towards an Alphabet of Australian Culture". Gaile, A. (ed.), *Fabulating Beauty: Perspectives on the Fiction of Peter Carey*. Amsterdam; New York: Rodopi, 33-52.
Gelder, K.; Jacobs, J.M. (1998). *Uncanny Australia: Sacredness and Identity in a Postcolonial Nation*. Melbourne: Melbourne University Press.
Greenblatt, S. (1991). *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press.
Heyward, M. (2003). *The Ern Malley Affair*. London: Faber & Faber.
Hogle, J.; Smith, A. (2009). "Revisiting the Gothic and Theory: An Introduction". *Gothic Studies*, 11(1), 1-8. https://doi.org/10.7227/GS.11.1.2.
Huggan, G. (1996). *Peter Carey*. Melbourne: Oxford University Press.
King, S. (1990). *The Dark Half*. New York: Signet.
King, S. (1999). "The Importance of Being Bachman". *The Bachman Books*. New York: Plume, v-ix.
MacFarlane, R. (2005). "Monstrosity, Fakery and Authorship in *My Life as a Fake*". Gaile, A. (ed.), *Fabulating Beauty: Perspectives on the Fiction of Peter Carey*. Amsterdam; New York: Rodopi, 335-48.

Martinière, N. (2009). “Setting Free the Monster Within: Self-Authorization in *My Life as a Fake* by Peter Carey”. Letissier, G. (ed.), *Rewriting/Reprising: Plural Textualities*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 154-66.
Otto, P. (2003). “Gothic Fiction”. Otto, P.; Mulvey-Roberts, M.; Milbank, A. (eds), *Gothic Fiction: A Listing and Guide*. Marlborough: Adam Matthew Publications, 11-57.
Phillips, A.A. (1950). “The Cultural Cringe”. *Meanjin*, 9(4), Summer 1950, 299-302. https://meanjin.com.au/essays/the-cultural-cringe-by-a-a-phillips/.
Shelley, M. (1969). *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. London: Oxford University Press.
Turcotte, G. (1993). “Footnotes to an Australian Gothic Script”. *Antipodes*, 7(2), 127-34. https://www.jstor.org/stable/41958414.
Turcotte, G. (2017). “Postcolonial Gothic. Australia, Canada, New Zealand, South Pacific”. Howells, C.A. et al. (eds), *The Oxford History of the Novel in English*. Vol. 12, *The Novel in Australia, Canada, New Zealand, and the South Pacific Since 1950*. Oxford: University Press, 205-20. https://doi.org/10.1093/oso/9780199679775.001.0001.
White, R. (1984). *Inventing Australia. Images and Identity 1688-1890*. Sydney: George Allen & Unwin.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Le marronnage rhétorique d'Édouard Glissant ou l'abolition des frontières génériques artistiques dans son œuvre romanesque

Mohamed Lamine Rhimi
Member of Semiotic Pole and Discourse Analysis, Intersign Laboratories, University of Tunis

Abstract The present article seeks to analyse Edouard Glissant's intellectual marronage, which is closely linked to his rebellious rhetoric, by which the Martinican writer tries to use a patent suit to tackle imperialist systems, which cultivate monolithic and unidirectional western rhetoric. For this reason, he transcends generic boundaries by abolishing the artistic and cultural barriers. In this perspective, he needs to experience his new dynamics of *trans-rhetorical*, which is based on the implementation of the intermixing between oratorical genres (judicial impetus, epidictic eloquence and deliberative aim) in his novels. Correlatively, the West Indian novelist, ethnographer and philosopher makes use of his trans-generic aesthetics, which is coextensive with the *trans-rhetorical*, in order to incorporate not only historiography, ethnography, poetry and theatre in his romantic fiction, but also music, painting, sculpture and arts of photography and filmmaking. This is how he places his new geopoetics under the label of intermixing between different human imaginations.

Keywords Edouard Glissant. Intermixing between oratorical genres. Rhetorical marronage. Romantic fiction. Trans-generic aesthetics.

Sommaire


Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-15
Accepted 2021-09-06
Published 2021-12-20

Open access



Citation Rhimi, M.L. (2021). "Le marronnage rhétorique d'Édouard Glissant ou l'abolition des frontières génériques artistiques dans son œuvre romanesque". *Il Tolomeo*, 23, 169-186.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/024

1 Introduction

Pour comprendre le marronnage rhétorique dans la poétique romanesque d'Édouard Glissant, il faut préciser que le Nègre marron se désolidarise de la conscience du troupeau, c'est- à-dire du panurgisme, et s'inscrit en faux contre les esclaves qui ont accepté leur sort. Dans *Le Quatrième siècle* (1964), le premier Nègre marron, Longoué, dès son arrivée au Nouveau Monde après le dur voyage de transbord, livre bataille à Béluse, qui, lui, incarne la soumission aux esclavagistes, comme le précise l'auteur dans *La Case du commandeur* (1981) : « Tout Nègre marron figurait pour elle un effaré, un perdu, la bête qui a quitté le troupeau et qui s'égare devant-derrière sans savoir où est la piste et où le commencement du repos » (1997a, 65). S'agissant du repos du Nègre marron, il siège dans la négation catégorique et irrévocable de l'asservissement et de la colonisation. Ainsi peut-on lire dans *La Lézarde* (1958) : « Être montagnard, dans ces pays de toute montagne qu'allèche toujours et de partout la tentation de la mer, suppose une suprême vocation du refus » (12).

Partant, l'écrivain martiniquais, embrassant la rhétorique révoltée du marronnage, ne peut souscrire à une rhétorique imposée par les pensées des systèmes colonialistes ou par les systèmes de la propagande impérialiste, comme le précise Glissant dans *L'imaginaire des langues* :

> Parce que la rhétorique de la langue française nous a été imposée et parce qu'on nous a appris la langue française de manière parfaite, excessive et figée. Et cette rhétorique de la langue française qu'on nous a enseignée est un élément négatif supplémentaire ; il a fallu réagir contre. (2010, 24)

Plus précisément, il s'agira pour notre auteur d'une systématique anti-générique, d'une systématique de « contre-genre » (Macé 2004, 87) ou, mieux, d'une antisystématique générique qui se départit de tout cloisonnement générique rhétorique, littéraire et artistique. Cette dynamique à la fois anti-générique et asystématique, qui va à l'encontre de toute codification formelle systématisée, se réclame de la mixité des genres littéraires, du brassage des expressions artistiques, voire de l'échange, sans frontières, entre les imaginaires culturels de la totalité-monde. S'agissant des aboutissants de cette dynamique d'échanges et de brassages, ils sont, à en croire Glissant, incalculables et imprédictibles. De ce fait, l'art, toujours selon Glissant, ne peut se concevoir que dans une optique « composite » (Glissant 2006, 134) reflétant l'emmêlement et cultivant le brassage, et ce, loin de toute stase affectant des formes génériques cloisonnées et fixes. De la sorte, l'art épique romanesque glissantien sera en mesure de participer à l'épanouissement de la culture archipélique caribéenne.

Signalons ici que l'on ne parle pas exclusivement de Glissant, en tant que romancier, poète, dramaturge ou historien, mais plutôt d'un artiste ouvert à toutes les notions et à toutes les techniques esthétiques qui pratiquent le brassage et l'hybridation, participant de fait à la réactivation de tous les genres littéraires et formes artistiques autant que de toutes les modalités de la connaissance et des expressions humaines, comme le confirme Glissant dans *Le Discours antillais* :

> La parole de l'artiste antillais ne provient donc pas de l'obsession de chanter son être intime ; cet intime est inséparable du devenir de la communauté. Mais cela que l'artiste exprime, révèle et soutient, dans son œuvre, les peuples n'ont pas cessé de le vivre dans le réel. Le problème est que cette vie collective a été contrainte dans la prise de conscience ; l'artiste devient un réactiveur. C'est pourquoi il est à lui-même un ethnologue, un historien, un linguiste, un peintre de fresques, un architecte. L'art ne connaît pas ici la division des genres. Ce travail volontaire prépare aux floraisons communes. S'il est approximatif, il permet la réflexion critique ; s'il réussit, il inspire (1981, 439)

En quel sens donc la contre-épopée[1] romanesque glissantienne épouse-t-elle le marronnage rhétorique en vue de saper les fondements de toute codification artistique, s'inscrire dans un confluent transgénérique et se placer dans une mouvance esthétique interactionnelle ?

2 Le marronnage rhétorique

« Être marron » signifie « être perdant dans une affaire ».[2] L'adjectif « marron » désigne aussi celui qui « se livre à l'exercice illégal d'une profession ou à des pratiques illicites », il est ainsi synonyme de « clandestin » et de « véreux ».[3] Quant à son origine, cette expression s'agrémente de deux sens. Premièrement, « le terme marron s'appliquait aux esclaves, référence à la couleur de leur peau, qui n'avaient aucune chance de s'enfuir sans se faire reprendre ». Deu-

1 Il ne s'agit pas dans le répertoire glissantien d'une parodie de l'épopée occidentale qui célèbre souvent la poussée coloniale. Il est question d'une épopée romanesque qui se démarque de la tradition folklorique pour chanter la digenèse, le surgissement et la résistance des peuples composites. Ainsi, la modernité glissantienne a redonné vie à l'épopée qui ne se définit pas uniquement comme œuvre, mais aussi comme registre et surtout comme action sociétale. La contre-épopée insulaire s'assigne également l'objectif de transformer l'échec et les douleurs en réussite et en bonheur.

2 https://www.expressions-francaises.fr/.

3 *Le Petit Robert*, édition 2017, 1543.

Il Tolomeo
23, 2021, 169-186
e-ISSN 2499-5975

xièmement, « la fuite d'un esclave était lourdement punie. Une personne qui est marron est donc considérée comme criminelle ».[4] En fait, « être fait marron », « être marron de (à) quelque chose », « être paumé marron », « être pris marron », « être servi marron », « paumer marron », « prendre marron », « se faire faire marron » et « servir marron » sont toutes des expressions – des variantes d'« être marron » – à connotations dépréciatives qui dénotent, en somme, tour à tour, le délit, la déception, la perte et le fait d'être berné. Le romancier antillais, pour sa part, procède autrement : il se met à vider, où mieux, à purger le verbe « marronner » de tous ces lexèmes péjoratifs pour lui injecter, pour le moins, une connotation méliorative qui ne fait que rompre radicalement avec tout ce qui taxe celui qui marronne, l'esclave marron, de bêtise, de maladresse, de malveillance ou de transgression des lois. Cette nouvelle connotation s'attache d'autant plus au courage, à la clairvoyance du Nègre marron et au défi qu'il décide de lancer au pouvoir en place ; il s'agit de l'asservissement dans l'univers des plantations. Et Glissant de se prononcer, dans *Faulkner Mississippi*, sur la question : « *Marronner*. S'enfuir dans les bois ou sur les montagnes, pour les esclaves qui refusaient le travail servile. D'où l'expression : nègre marron » (1996, 350).

Ainsi, le marronnage n'est autre qu'une attitude de refus catégorique [de la part des transbordés] de la servitude, de l'exploitation et de la néantisation de leur identité. Dès lors, le marronnage verse pleinement dans la rhétorique révoltée de Glissant, en cela qu'il se rattache foncièrement à l'impulsion judiciaire, l'une des pièces maîtresses de l'art oratoire qui travaille l'écriture de notre auteur. Sous cet angle, le marronnage rhétorique, pour ainsi dire, ou le marronnage judiciaire s'inscrit en faux contre les systèmes chosificateurs des esclavagistes. Bref, le Nègre marron refuse d'un refus catégorique d'être un sujet instrumentalisé dans l'univers suffocant et anéantissant des plantations. Il se livre ouvertement et inconditionnellement à la quête de son identité, de sa liberté, loin de cette instrumentalisation, loin dans le lacis inextricable de la forêt et des mornes.

Cela revient à dire que le marronnage constitue, en quelque manière, le giron au sein duquel s'est opérée la gestation de la rhétorique révoltée de l'orateur antillais, dans le sens où c'est la figure du Nègre marron, du Nègre révolté, qui lui a, sans doute, inspiré l'idée de dire « non » aux forces hégémoniques et aux systèmes de pensée colonialistes, car la « rhétorique naît de la contestation » (2011, 14), selon la formule très pertinente de Joëlle Gardes-Tamine. Glissant parle dans ses essais, ses poèmes, son théâtre et ses romans du « nègre marron » comme « figure de révolté primordial » (Glissant 1996, 116) et « *[tâche] de recomposer, à peu près au niveau de*

4 https://www.linternaute.com/.

chaque personnage, la rhétorique des révolutionnaires » (1998, 11) antillais. Ce passage repéré dans *Malemort* (1975) met en scène le conflit opposant les puissances du servage à l'acte émancipateur du Nègre marron :

> mais ils n'écoutaient Dlan Médellus Silacier les branches qui s'étaient étoilées sur le passage du Négateur, – de l'Africain surpris dans sa terre et déporté sur la profondeur de mer et qui dès le premier jour avait refusé de se terrer dans le bas de ravine sous les fougères, – ils ne respiraient autour de lui l'odeur du bateau, la puanteur qui s'était évaporée en fade relent de chair tassée, ils ne voyaient la bête de poudre à l'endroit d'où le chasseur avait voulu s'élancer dans la nuit [la nuit d'avant] pour étriper ce marron primordial. (1997b, 68)

Pour mémoire, le Nègre marron primordial, c'est Longoué, l'un des personnages principaux du *Quatrième siècle* (1964), qui marque toute l'œuvre romanesque de notre auteur. Quoi qu'il en soit des périls que le Nègre révolté peut encourir lorsqu'il décide de prendre la dérive, son acte de marronnage n'est autre qu'un choix ontologique crucial de renvoyer dos à dos, d'un seul coup, les systèmes esclavagistes et leur hégémonie. Il s'agit aussi de vouloir se frayer, par ce fait même, un cheminement existentiel qui lui est spécifique, loin de toute tutelle. En somme,

> marronner se faisait au risque de votre jarret ou de quelque chose de votre corps à couper, quand vous aviez marronné il n'y avait pas à revenir là-dessus, quelque chose encore avait bougé en vous et autour de vous, (2007, 67)

note à ce propos Glissant dans *Mémoires des esclavages*.

Quant au marronnage ou plutôt au lot de marronnage propre aux femmes antillaises, il prend une toute autre dimension ; elle est beaucoup plus dramatique et elle culmine lorsque ces dernières, affreusement violées par leurs propriétaires (maîtres), se livrent, le plus souvent et par elles-mêmes, à l'avortement, lors duquel elles risquent leur vie. Écoutons, à ce propos, le conseil – ô combien amer ! – que les esclaves prises au piège adressent aux victimes devenues récemment enceintes ainsi qu'à elles-mêmes :

> et partout les résolues désespérées qui répétaient en litanie : *Fanm, Manjé tè, fè pa yich pou lesclavaj*, alors qu'elles se retrouvaient enceintes, dans la solitude des plantations. Femme, mange la terre, ne fais pas d'enfants pour l'esclavage. (2007, 66)

Dans *Mahagony* (1987), Mani, dans son marronnage, exulte en emboîtant le pas à Marny ; un autre Nègre marron : « Mani en descen-

dant vers le sud a trouvé moyen de brouiller sa piste. D'abord, il a suivi la trace tragique de Marny, son commensal public. Il s'amuse à dérober le manger que de femmes déposent pour l'autre » (222). Il s'agit là, au fond de l'esprit de Glissant, du marronnage rhétorique qui s'emploie à transmuer l'angoisse en jouissance, la fuite en liberté et la soumission en choix existentiel et culturel de création et d'inventivité. Ce choix est à même de rompre d'avec l'unidimensionnel de l'Histoire et de la philosophie de l'Être. C'est que, note Michel Meyer, « la rhétorique […] libère également l'homme de la violence. Argumenter, c'est avoir choisi le discours contre la force » (1993, 8). Glissant spécifie ainsi, dans *La Cohée du Lamentin*, le phénomène du marronnage, ses portées et ses horizons :

> Autre trait que nous nous efforçons de signaler, l'une des formes les plus décisives de la résistance à l'oppression esclavagiste consistait à *s'échapper de la Plantation* et à monter dans les forêts ou sur les hauteurs. Le marronnage est une opposition sociale, politique et culturelle, que les historiens colonialistes refusent le plus souvent de considérer comme telle. Mais nous avons souligné qu'il a souvent été à l'origine de la formation de véritables sociétés organisées, qu'il a presque toujours précédé les combats en ligne et les guerres de libération nationale, qu'il a fini par engendrer les réflexes culturels et intellectuels féconds, et qu'aujourd'hui, les déferlements et les débordements des carnavals dans nos régions sont peut-être le souvenir et le recommencement du seul jour de l'année où les esclaves des Plantations pouvaient courir sans risque hors les limites de celles-ci, par une sorte de marronnage festif, à la fois joyeux et tragique. (2005, 85)

Dans ce fil d'idées, le marronnage rhétorique glissantien procède à la mise à mal des instances culturelles de la machine coloniale et au sabotage du dispositif impérialiste. De ce même fait, le romancier prend le contre-pied de la philosophie de l'Histoire unique, s'inscrit en faux contre la rhétorique des esclavagistes – laquelle fait peu de cas des diverses rhétoriques, poétiques et cultures –, et bat en brèche l'essentialisme civilisationnel qui cultive l'expansion colonialiste.

En quel sens donc le marronnage rhétorique débouche-t-il sur une « transrhétorique » (1997e, 112), cultivant « l'emmêlement caraïbe » (1999, 308) et préconisant le « [bonheur] d'échapper à la chaîne de filiation, pour relater enfin dans les cinq directions en même temps » (308) ?

e-ISSN 2499-5975

3 La transgénéricité oratoire

Faire état de la transgénéricité oratoire qui structure l'œuvre romanesque glissantienne revient à repenser la conception rhétorique de Glissant, qui se dessaisit radicalement du système rhétorique monolithique et unidirectionnel. C'est en ce sens que l'essayiste antillais s'attaque, dans *Traité du Tout-Monde*, aux rhétoriques sous-tendant les cultures ataviques :

> *Les rhétoriques traditionnelles continuent d'être unilingues et unilatérales.* Elles ne conçoivent pas les diffractions de nos temps ni les écarts ni les vertigineuses attractions de toutes les langues données. Elles ne se conçoivent qu'en l'exercice d'une seule langue, laquelle a délimité ses périodes dans la linéarité que nous avons dite (avant et après Jésus-Christ). (112)

Il n'en demeure pas moins que le romancier martiniquais évacue toute « généralité normative » (1997e, 115), récusant les codifications et les exemplifications modélisantes. Il adopte plutôt « une transrhétorique non universalisante » (115), en ceci qu'elle représente une base solide aux imaginaires qui entrent ouvertement dans ce que l'auteur de *Poétique de la Relation* définit par :

> L'esthétique du chaos-monde […] qui est donc ce que nous nommions l'esthétique de l'univers, mais désencombrée des valeurs a priori [et qui] globalise en nous et pour nous les éléments et les formes d'expression de cette totalité, elle en est l'action et la fluidité, le reflet et l'agent en mouvement » (108-9).

La dynamique argumentative glissantienne vise principalement à influencer l'auditoire de l'écrivain-orateur antillais qui tâche de remporter l'adhésion de ses lecteurs. Car, selon Gisèle Mathieu-Castellani,

> il faut bien […] restituer à l'ancienne éloquence sa véritable dimension, celle d'une science humaine transdisciplinaire annexant hardiment tous les savoirs connus, pour mesurer la visée et la portée de ces analyses. (2000, 3)

Il y a encore lieu de constater que, dans notre perspective transgénérique, où la transrhétorique ressortit essentiellement à l'interpénétration des genres oratoires (l'impulsion judiciaire, l'éloquence épidictique et la visée délibérative), où « l'orateur doit posséder l'ensemble des savoirs » (Cic. *De or.* 3.32.126, cité par Mathieu-Castellani 2000, 14) et où « [l]'art oratoire a besoin du concours de tous les arts et sciences » (Quint. *Inst.* 1.10.3, cité dans Mathieu-Castellani 2000, 14), il s'agira d'évaluer de quelle manière l'écrivain antillais s'érige à la

fois en « historien » (Glissant 2003, 149) et en « ethnologue » (2008, 121). Autrement dit, il sera question d'appréhender la façon dont sa transrhétorique nourrit son art romanesque des apports de l'Histoire et de ceux de l'ethnographie. Rappelons, à ce propos, que la transrhétorique glissantienne, dans son versant ethno-historique, s'attache à rendre compte d'une particularité anthropologique, somme toute complexe et dont l'appréhension n'est pas donnée d'emblée, en raison du transbord des Africains et de leur réduction en esclavage, comme le suggère l'auteur, dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), en mettant l'accent sur l'absence de repères chronologiques dans l'Histoire des insulaires, laquelle incarne symboliquement et/ou métaphoriquement « un maelström indébrouillable » (243). Partant, l'écrivain martiniquais opère un décentrement de perspective historique dans l'intention de lever le voile sur la véritable Histoire des Antillais : « Se battre contre l'un de l'Histoire pour la Relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité » (159), lira-t-on, à ce propos, dans *Le Discours antillais*.

Ici, l'acte rhétorique argumentatif s'accroît des vérités historiques et s'arme en conséquence d'une archéologie ethnographique pour faire l'impasse sur la généralisation des systèmes génériques monolithiques cloisonnés. L'écrivain et ethnologue martiniquais formule, dans *Les Entretiens de Baton Rouge*, les constats suivants :

> C'est pourquoi j'ai pensé que nous sommes toujours des ethnologues de nous-mêmes. L'écrivain est l'« ethnologue de soi-même », il intègre dans l'unicité de son œuvre toute la diversité non seulement du monde, mais aussi des techniques d'exposition du monde. Alors le dépassement des genres est rendu nécessaire par cette situation nouvelle, il ne s'agit pas tellement ni seulement, dans cette situation, d'exprimer des communautés, mais d'exprimer des communautés dans leur corrélation vive à d'autres communautés, ce qui libère les individus et modifie la perspective des littératures. (121)

Au sujet de ce « dépassement des genres », qui s'avère en totale harmonie avec l'esthétique du chaos-monde, il importe de signaler qu'il s'agit d'une manifestation de la transgénéricité oratoire qui en est à l'origine. Il faut remarquer ici que la violation ou l'abolition des règles et des canons génériques littéraires dans le projet esthétique glissantien répond en écho à l'interpénétration des genres oratoires inhérente à la création romanesque du penseur caribéen, qui ne peut qu'afficher sa prédilection particulière pour « l'inter-rhétorique », « l'inter-intrusion » et « l'inter-poétique » (2008, 348). Chez Glissant, en effet, pour qu'il y ait créolisation générique littéraire et artistique, il faut, sans doute, qu'il y ait une dynamique de transgénéricité oratoire. Pour mémoire, la transgénéricité rhétorique ne peut se concevoir, dans notre approche de l'art romanesque glissantien, loin des

e-ISSN 2499-5975

circonstances historiographiques, ethnographiques et anthropologiques dans lesquelles se trouve l'homme caribéen. Nous avons affaire à un être déraciné de sa terre natale, l'Afrique, transbordé dans des conditions déplorables vers l'univers des plantations où sévissent l'assujettissement et l'exploitation les plus inhumains.

Il s'agit en quelque sorte d'une thérapie transgénérique oratoire qui est à l'origine de ce que Glissant désigne par la « *poétique de la durée* » (1981, 247). Elle repose sur l'interpénétration des genres oratoires, c'est-à-dire qu'elle s'articule sur un continuum historique qui ne peut se passer ni du passé, ni du présent, ni encore du devenir de la communauté antillaise. En d'autres termes, cette transgénéricité oratoire ou cette transrhétorique est en mesure de transfigurer le trauma de la transplantation, de la Traite, de la néantisation dont les Nègres caribéens ont été victimes en une « féconde tragédie » (1997d, 181).

Cela revient à dire qu'il est peut-être question, pour l'écrivain antillais, d'une ethnorhétorique antillaise, dirions-nous, à même de réhabiliter une « ethnopoétique » (1981, 132), laquelle s'inscrit aux antipodes de tout essentialisme pour favoriser les mécanismes de l'esthétique du divers et de l'hétéroclite dont s'enrichissent les cultures composites. C'est ainsi que l'écrivain antillais abolit les frontières formelles, comme il le confirme dans *Poétique de la Relation*, plus précisément dans le sous-titre « Genres littéraires » :

> Dans la tension vers la totalité, l'œuvre littéraire constitue aussi bien l'ethnographie de sa propre matière. Nous équivalons un poème de Brathwaite à un roman de Carpentier, à un essai de Fanon. Nous allons plus loin dans l'indistinction des genres, en niant la nécessité pour nous de leurs partitions, ou en créant de nouveaux. (231)

Quoi qu'il en soit, cette ethnorhétorique et cette ethnopoétique ne trouvent leur légitimité et n'acquièrent d'opérationnalité qu'en se plaçant dans une dynamique argumentative, dynamique qui mise beaucoup sur les auditeurs auxquels le romancier-orateur s'adresse ainsi que sur la manière dont il leur communique ses messages. C'est particulièrement dans cette optique que la transgénéricité oratoire et le brassage générique artistique font partie intégrante de cette modalité rhétorique communicationnelle adoptée par l'instance auctoriale. Dès lors, la question que Jean-Marie Schaeffer vient d'énoncer s'avère d'une importance cruciale pour toute communication humaine verbale ou non-verbale, littéraire ou non-littéraire : « 'Who says what in which channel to whom with what effect ?' ('Qui dit quoi, par quel canal, à qui et avec quel effet ?') » (Schaeffer 1989, 81).

Dans quelles mesures le romancier-orateur antillais mobilise-t-il les diverses expressions artistiques dans l'objectif de changer la donne géopoétique depuis l'île et l'archipel ?

4 La transgénérisation artistique

À bien méditer sur la transgénérisation artistique chez Glissant et cette hybridation de tant d'expressions artistiques dont s'enrichit sa contre-épopée romanesque, l'on s'avise d'être face à une œuvre prismatique dont la réception et le décodage exigent qu'on s'arme de plus d'une boîte à outils critique. Dans cette dynamique anti-mimétique et anti-générique dont le maître-mot est la création de genres nouveaux, l'écrivain antillais procède sciemment aux « métissages inouïs entre les arts ». C'est ce qu'il soutient fortement dans *Les entretiens de Baton Rouge* :

> La littérature n'évoque plus en profondeur d'approcher l'être, elle chercherait en étendue à dévoiler la relation. Elle relativise en absolu. Cela ne peut pas être développé à l'intérieur d'un genre, cela nécessite la multiplication et l'intrication des genres littéraires et artistiques. Et peut-être qu'au bout de cet effort, il germera d'autres genres, qui enfin apparaîtront, et dont nous n'avons ici aucun moyen de deviner ce qu'ils seront ni quand ils s'engendreront. Nous nous efforçons, n'est-ce pas, vers eux. De l'intégration ou de l'effacement ou de la résurrection de tous les genres, théâtre, essai, roman, poésie, peut-être naîtront ces autres genres. Peut-être connaîtrons-nous des métissages inouïs entre les arts ? Mais que seront-ils, nous ne le savons pas encore. L'écrivain d'aujourd'hui est toujours un écrivain futur. (121-2)

Partant, Glissant tâche de mettre fin à une ère esthétique, régie par la codification formelle et le cloisonnement générique et artistique, pour inaugurer une « esthétique nouvelle », comme il l'annonce dans *L'imaginaire des langues* :

> C'est pour cela qu'il est difficile de concevoir les résultantes qui vont procéder de ces rencontres à l'heure actuelle. Une esthétique nouvelle est une esthétique qui essaie de prévoir, présager ou voir dans l'avenir des rencontres. (97)

C'est dans cette optique, qui laisse entrevoir une déflagration générique corrélée à la déflagration identitaire à laquelle sont confrontés les Antillais, qu'on peut lire dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999) :

> L'éparpillement de ce qui avait été dans l'art une représentation divinatoire, son explosion en tant d'objets immanquablement odieux, préfigure petitement la dilatation actuelle de nos espaces, et cette totalité indifférenciée du divers que nous connaissons aujourd'hui. (233)

Dans cette perspective, nous ne pouvons pas nous dispenser d'interroger le sens de la musique et du chant qui scandent cette contre-épopée caribéenne. Somme toute, la contre-épopée romanesque glissantienne se trouve, du fait qu'elle relate et exalte en même temps la naissance de la communauté antillaise, renforcée d'un long chant généthliaque, lequel se répète inlassablement dans les différentes articulations des trames événementielles propres aux romans de l'écrivain martiniquais. Ce chant généthliaque dit cette naissance et célèbre l'épopée antillaise. C'est à partir de ce point de vue qu'on peut revisiter ce passage, tiré de *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999) :

> Ils se plaisent à explorer les ressources inattendues de leur esprit, parlant à l'enfant comme à un enfant, trouvant satisfaction et grand contentement à conclure sur des discours pertinents et complets, sinon clairs ou logiques. Ils l'installèrent maître du chant et de déclamation, un régisseur de contes. Ils eussent d'abord appelé poème, à notre manière d'aujourd'hui, ce qu'ils avaient proféré dans leur rapport incertain à Odono Odono. Quand il quitta l'espace de sa nation, l'habitude était depuis longtemps établie de composer les chants de la connaissance du monde comme si l'enfant était toujours enfant, qu'il était là, qu'il vous dérivait dans votre parole inspirée ou improvisée. Ainsi naissent pour nous les arts, qui sont manière de dévaler. (39)

Comme l'œuvre romanesque glissantienne se focalise, entre autres, sur la « digenèse » (2018, 57), elle s'avère, de ce fait même, être composite, en ce sens qu'elle s'attache à brasser les divers genres artistiques tout en revigorant les expressions musicales qui sont l'expression des communautés et sociétés composites. On citera à titre indicatif l'exemple des *Stambali* tunisiens, puisé dans *Ormerod* (2003):

> Et puisque ces Batoutos semblent garder une prédilection pour la musique, art de l'invisible, et science de l'inapprochable, nous reconnaissons volontiers dans les *Stambali*, Sumpalls du désert, musiciens noirs de Tunisie craints et respectés du peuple autour d'eux, l'ombre portée de la lumière cité batoutoo, Onkoloo l'inaperçue, qui fut dite aussi *la ravine des fers*, en souvenir des chaînes qu'Odono s'était jadis laissé imposer par les trafiquants d'esclaves, avant d'être emmenés vers l'occident. (295-6)

Dans cette mouvance de créolisation générique artistique où l'art musical acquiert une importance particulière, le griot ou le déparleur antillais doit être rapproché de l'instrumentiste du jazz qui représente l'une des musiques qui sont apparues à la suite de la Traite, musiques révoltées qui se déchaînaient contre les systèmes esclavagistes, contre la systématisation imposée par les forces coloniales.

Ce passage, puisé dans *Tout-Monde* (1993), évoque divers genres musicaux dont le dénominateur commun n'est que la révolte contre les puissances esclavagistes :

> Mais nous méditons, quand nous déchiffrons ce Traité du Tout-monde que Mathieu Béluse nous force à lire, et surtout le passage sur la pensée de la trace, toute une théorie, que la trace est ce qui est resté dans la tête dans le corps après la Traite sur les Eaux Immenses, que la trace court entre les bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau, que la pensée de la trace est à vif, que la pensée du système au contraire est morte et mortelle, la pensée du système qui nous a tant régis, il faut en finir avec la pensée du système, que la musique est une trace qui se dépasse, le jazz, la biguine, le reggae, la salsa, que la langue créole est une trace qui a jazzé dans les mots français. (280)

À cet égard, il importe de souligner que cette expression musicale est en pleine synergie avec l'expression orale, constituant à la fois la modalité par le biais de laquelle la communauté antillaise s'était d'abord exprimée et l'une des manières dont elle participe aux imaginaires de la totalité-monde. Glissant soutient cette idée dans *Le Discours antillais* :

> pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de la communication, tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette pratique que nous sommes d'abord sortis des Plantations ; c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression esthétique de nos cultures. (462)

Dans quel sens donc le déparleur ou l'artiste martiniquais s'érige-t-il en peintre par et à travers cette contre-épopée romanesque ?

Tel l'homme primitif qui, de retour à son foyer, procédait à la gravure dans la grotte des scènes de chasse qui relatent les épisodes de la capture du gibier, le griot antillais, en peintre cette fois-ci, décrit à plusieurs reprises dans ses romans, les scènes d'embarquement ou de débarquement relatives à la déportation des Noirs lors du voyage transatlantique. On cite comme exemple cette « scène de débarquement » qui évoque sans doute le tableau de Vincent Bioulès, « *Le débarquement à Cythère* », sans pour autant céder à un quelconque exotisme aliénant. Il s'agit plutôt d'un tableau où le romancier-peintre décrit la sauvagerie des esclavagistes et des Conquistadores. Le tableau dont nous parlons figure dans *Ormerod* (2003):

> et quand après trois jours ils recomposèrent la scène du débarquement, ayant donc patrouillé aux alentours et s'étant assurés que l'amiral à cette fois ne serait menacé d'aucune de ces armes

> primitives, et ils avaient même convoqué un des chefs de ces sauvages, qu'ils avaient raflé au hasard dans les fourrés des environs, pour qu'il fasse allégeance très publiquement – la cérémonie ainsi arrangée fut dessinée à l'encre de zinc en plusieurs versions par l'écrivain de bord du vaisseau amiral, qui était un artiste et un naturaliste, amateur de paysages, il en circula deux copies en Europe qui entrèrent on le suppose dans les trésors du Vatican, et quelques fausses façons à la cour de trois ou quatre princes obscurs des Flandres ou les Asturies, férus des choses du monde, et il en fut enchâssé un exemple *ne varietur* dans la cathédrale de Santo Domingo, capitale du nouvel empire – il avait déjà honoré, par des libations sur les arbres impénétrables, le corps de l'homme qu'il avait tué, pour garantir à *celui-là* un meilleur séjour dans les trois mondes à venir, et pour lui permettre d'assurer sa descendance dans les obscurités de ces mondes, et il observa de loin les gestes de croix et d'épée, les étendards plantés dans la terre, les rites de consécration et de prix de possession pratiqués par les nouveaux venus, il grandissait à la dimension de cet arc de terres dont il était ainsi dépossédé, il lamentait son malheur ou il s'éblouissait de son combat, manant arawak réquisitionné pour les tâches, de débroussaillage ou étincelant chevalier caraïbe qui refuse de se rendre et se jette du haut d'une falaise sacrée. (54-5)

Quoi qu'il en soit, la matière picturale dont est investie la contre-épopée romanesque glissantienne s'oppose à la vision artistique occidentale unidimensionnelle, laquelle fait abstraction des vérités historiques qui concernent l'identité des Noirs transbordés vers l'archipel. Le romancier-peintre discrédite ainsi les clichés colonialistes et annonce le devenir créolisant. Cet extrait, puisé dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), revient sur les travaux d'un peintre martiniquais, travaux dans lesquels les prêts-à-porter colonialistes sont balayés d'un revers de manche :

> M. Anicet mélange et combine dans ses trés les formes des masques africains et celles des adornos, têtes de dieux ou faces de chimères, façonnés à partir du modèle amérindien, il les peint ensemble sans préjugé, il dit que les uns lentement mangent les autres, un cannibalisme esthétique en quelque sorte, je ne sais pas à cette heure qui ingurgite et qui est dévoré, ils font partie d'un même corps dont ils sont désormais les organes innominés, qu'il en provient des amorces, des efflorescences de styles inédits que volontiers nous disons métis, et dont nous apprécions avec contentement la progression créolisante. (325)

Dans cette perspective picturale où sont relatés l'invasion, le ravage et le saccage, le tableau de Picasso, *Guernica*, que l'auteur évoque

dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), acquiert une signifiance particulière, en ceci qu'il confirme l'ouverture de l'écrivain martiniquais non pas uniquement à toutes les expressions artistiques, y compris la peinture qui lui permet de brosser à son auditoire les différents épisodes et péripéties de la Traite négrière, mais aussi à tous les imaginaires de la *totalité-monde*, y compris l'imaginaire créatif occidental :

> Je crois qu'il y eu des Batoutos chinois et des tibétains, des tibétains surtout, pourquoi surtout hein
> *Amistad*, pour prendre un cas connu, le chef des captifs insurgés revient à la fin en Afrique il trouve son village ravagé sa famille dispersée en esclavage pas une trace
> Est-ce que dans le monde chaque village ravagé est un Onkolo
> Non, un Guernica de Picasso
> Des Batoutos irlandais et des Batoutos anglais
> […]
> Des Batoutos arabes et des Batoutos juifs
> Est-ce que tu peux devenir batouto
> Ce n'est pas un film pour nous, *Amistad*, c'est sacrément un film pour le système étasunien
> Réfléchissez qu'il existe peut-être un groupe antibamouto, et invisible lui aussi, ça c'est terrible. (278)

Dans cette « romanisation » (Bakhtine 1987, 472) artistique, l'art sculptural tient lieu de maillon fort de la chaîne de cette dynamique créolisante dont la transrhétorique incarne le moteur-générateur. Le romancier recourt à la sculpture dans l'objectif de se figurer – et de permettre à ses auditeurs de le faire – les visages des transbordés lors de la Traite négrière, particulièrement de ceux qui gisent dans les abysses sépulcraux. C'est dire que la sculpture acquiert une place de choix dans la création artistique romanesque de Glissant. Elle permet d'obvier à la disparition, en ceci que l'écrivain martiniquais, en sculpteur par les mots, s'attache à rendre compte des vérités anthropologiques et identitaires propres aux transbordés, comme le souligne Glissant dans *Une nouvelle région du monde* :

> Tout objet sculpté est un totem secret qui renvoie à une identité, soit cachée ou évidente. La sculpture rayonne de sa propre expansion, un feu courant les espaces d'alentour, là où le totem résonne de sa seule intensité. (133)

Par ailleurs, le penseur caribéen considère, dans *L'imaginaire des langues*, que la sculpture fait figure de matériau opérationnel et efficace de transgénérisation artistique :

> J'ai fait un passage sur les sculpteurs et la sculpture peut-être parce que c'est le seul lieu commun réel entre les diverses zones d'expression artistique. Il n'y a pas de tableau au sens occidental en Afrique. Il n'y a pas d'estampes au sens oriental dans les pays africains. Mais il y a partout le geste du sculpteur. Ce n'est pas une préférence, c'est une manière de dire que c'est un des lieux communs de la représentation ou de la tentative de connivence dans les arts du monde. (98-9)

5 Conclusion

Le marronnage rhétorique de Glissant, pour qui « il n'y a pas de modèle opératoire » (1997e, 122), constitue, pour le moins qu'on puisse dire, une révolte intellectuelle, culturelle et poétique dans le sillage de laquelle s'inscrit cette dynamique de transgénéricité littéraire et artistique où le texte est considéré comme « une réalité sémiotique complexe » (Schaeffer, 79), qui fonctionne en écho à la situation anthropologique des Caraïbes dont les règles du jeu économiques, sociétales et culturelles sont régies par les forces occidentales. En d'autres termes, « l'acte d'écrire », pour le déparleur caribéen, « ne peut être tributaire d'aucun fichier de recettes » (*Souffles*, 1, 1966, cité dans Habbassi 2014, 177), en ce sens qu'il s'attache, à la manière dont Julia Kristeva se représente le rôle, la fonction et la portée de la création littéraire, à tout restructurer et rebâtir pour une communauté déracinée :

> S'il y a un « discours » qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques […], mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations conscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la « littérature » : nous disons plus spécifiquement le texte. (1985, 14)

S'agissant de cette esthétique nouvelle, qui s'emploie à établir des « liaisons magnétiques » (2006, 135) entre les diverses expressions artistiques, elle révoque tour à tour la modélisation réductrice et l'universalisme généralisant et corollairement aliénant, comme le souligne l'écrivain martiniquais :

> Ce que je défends, c'est que l'idée de la beauté naît d'une quantité réalisée au fur et à mesure. L'idéal qu'il y a dans la notion d'universel s'abolit dans la notion de quantité réalisée. (2010, 91)

Cette nouvelle esthétique prend ainsi racine dans le réel en tenant compte des vérités factuelles. Tout lieu et tout imaginaire artistique

qui en procède rejoignent leurs véritables portées en s'inscrivant pleinement dans la poétique du chaos-monde :

> Entrer dans le réel, c'est peut-être avoir au plus haut point le sentiment de ces rencontres, ou de ces simultanéités révélatrices. Les œuvres de l'art lisent ou élisent de la sorte le monde, mais dans le même élan et le même temps qu'elles prédisent le Tout-monde, (120)

lira-t-on dans *Une nouvelle région du monde*.

Qui plus est, la transgénérisation artistique dont se caractérise la contre-épopée romanesque antillaise se démarque totalement de toute stase esthétique, en ceci qu'elle se trouve foncièrement impactée par la dynamique de la créolisation, en tant que processus inarrêtable d'interrelations pluridimensionnelles, récusant toute sclérose et niant en bloc toutes formes de cloisonnement. Autrement dit, cette dynamique accrédite l'échange pluridimensionnel entre les cultures et les différents imaginaires artistiques, et se retrouve, de ce fait même, dans la mouvance de la transfiguration perpétuelle du monde, du Tout-Monde, se situant, en définitive, dans la droite ligne de la rhétorique transgénérique glissantienne, dont la spécificité capitale n'est autre que le caractère imprédictible des résultantes.

Dans cette veine esthétique de transgénérisation, il n'est pas inutile de poser de la lumière, en dernier ressort, sur un exemple saisissant de créolisation, sans aucun doute imprévue, nouvelle, voire novatrice. Il est ici question d'un exemple dépeignant les entrelacements et scellant les brassages qui s'établissent entre l'art de la parole et l'art de la photographie, d'une part, et entre la parole orale, l'art de la gravure et celui de la musique, d'autre part. C'est cela même qu'on peut voir dans cet extrait tiré d'*Ormerod* (2003):

> Nestor raconte son ami Apocal, dont les sentences rapportées mettent Amiela en situation d'extase, 'Il faudrait pouvoir photographier de telles paroles…', et elle esquisse dans l'air des gravures solennelles, une écriture du vent, toutes surgies d'un négatif, qui semblent flotter longtemps sous la tiède véranda. (102-3)

Dans quelle mesure, pour nous ouvrir davantage à de nouveaux horizons, la transgénérisation artistique participe-t-elle d'un mouvement de résistance contre l'uniformisation du régime politique standardisé de la globalisation contemporaine ? Comment le projet sociétal glissantien répugne-t-il à souscrire à la mondialisation pour envisager un monde, mesuré à l'aune de l'esthétique et de la politique de la *nouvelle région du monde* ?

Bibliographie

Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
Gardes-Tamine, J. (2011). *La rhétorique*. Paris : Armand Colin.
Glissant, É. (avec Noudelmann, F.) (2018). *L'entretien du monde*. Paris : PUV.
Glissant, É. (2010). *L'imaginaire des langues* (*Entretiens avec Lise Gauvin*). Paris : Gallimard.
Glissant, É. (avec Leupin, A.) (2008). *Les entretiens de Baton Rouge*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (avec le concours de Britton, C. ; Brogniet, É. ; Céry, L. ; Chamoiseau, P. ; Jerad, N. ; Kassab-Charfi, S.) (2008). « La relation et le rhizome du parler au déparler ». Kassab-Charfi, S. ; Zlitni-Fitouri, S. ; Céry, L. (éds), *Autour d'Édouard Glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 333-61.
Glissant, É. (1958). *La Lézarde*. Paris : Éditions du Seuil.
Glissant, É. (1981). *Le Discours antillais*. Paris : Éditions du Seuil.
Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (1993). *Tout-Monde*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (1996). *Faulkner, Mississippi*. Paris : Éditions Stock.
Glissant, É. (1997a). *La Case du commandeur*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (1997b). *Malemort*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (1997c). *Le Quatrième siècle*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (1997d). *L'Intention Poétique (Poétique II)*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (1997e). *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (1998). *Monsieur Toussaint*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (1999). *Sartorius. Le roman des Batoutos*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (2003). *Ormerod*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (2005). *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (2006). *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*. Paris : Gallimard.
Glissant, É. (2007). *Mémoires des esclavages*. Paris : Gallimard.
Habbassi, A. (2014). « Stratégies de l'écriture transgénérique dans Soleil arachnide de Mohammed Khaïr-Eddine ». Ben Farhat, A. ; Trabelsi, M. (éds), *La question de l'hybride. Études réunies par Arslène Ben Farhat et Mustapha Trabelsi*. Stax : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Nouha Éditions, 177-88.
Kristeva, J. (1985). *La Révolution du langage poétique*. Paris : Éditions du Seuil.
Macé, M. (2004). *Le genre littéraire*. Paris : GF Flammarion.
Mathieu-Castellani, G. (2000). *La rhétorique des passions*. Paris : PUF.
Meyer, M. (1993). *Questions de rhétorique*. Paris : Le livre de poche.
Schaeffer, J.-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris : Seuil.

Varia

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

La traduction comme paradigme de la communication interculturelle
Le cas de *La Locandiera* de Carlo Goldoni au Québec

Paola Puccini
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract Marco Micone is among the most important French-speaking writers in Quebec. Through his works, he gave an important reflection on literature as a means of mediation and expression of intercultural communication. He also translated some classics of Italian literature. In our work, we intend to investigate how much the translation of Carlo Goldoni's *La Locandiera* can become a paradigm through which to investigate the characteristics of intercultural communication. His *Locandiera* can be defined as a migrant translation, in the sense that, through it, its author expresses the complex approach to diversity and inclusion.

Keywords Translation. Migrant Writer. Quebec literature. Intercultural communication. Mediation.



Peer review

Submitted 2021-07-14
Accepted 2021-08-26
Published 2021-12-20

Open access



Citation Puccini, P. (2021). "La traduction comme paradigme de la communication interculturelle. Le cas de *La Locandiera* de Carlo Goldoni au Québec". *Il Tolomeo*, 23, 189-204.

DOI **10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/026**

1 Introduction

En raison de la connexion entre les études interculturelles et la traductologie, Jean-René Ladmiral indique clairement la traduction comme un paradigme de la communication interculturelle. La traduction comme forme de communication et de création d'un espace de partage où faire rencontrer les différences à la recherche des ressemblances est une expérience interculturelle qui se montre particulièrement réussie dans le cas de la traduction de *La Locandiera* de Carlo Goldoni signée par Marco Micone, auteur québécois d'origine italienne.

Cette traduction, publiée au Québec en 1993 chez Boréal dans la collection *Théâtre*, porte sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde l'auteur italien du XVIIIème siècle dans une adaptation qui montre à quel point le traducteur-écrivain transforme sa traduction dans une pratique de médiation et de création de formes inédites, originales et créatives de communication interculturelle. Dans notre essai, nous allons analyser la traduction intralinguistique (de l'italien de Goldoni à l'italien de Micone) et, en particulier, nous nous attacherons à étudier trois aspects en les abordant par le biais de la théorie de la communication interculturelle de Jean-René Ladmiral.

D'abord nous illustrerons en quoi consiste le projet de traduction de Micone ; nous chercherons à comprendre les motivations qui se cachent derrière la décision de traduire en italien les apartés goldoniens. L'italien du texte cible devient ainsi une 'nouvelle langue' aux propriétés interculturelles.

Ensuite, nous étudierons la posture du traducteur et les transformations du texte qui correspondent à son projet. Enfin, nous terminerons notre propos sur l'analyse des effets produits sur le public et la société d'accueil par cette traduction, faisant naître la rencontre entre langues et cultures.

2 Le projet de traduction

En 1993, Micone a déjà publié plusieurs pièces de théâtre (*Gens du silence, Addolorata, Déjà l'agonie*) et un récit, *Le figuier enchanté*. L'écrivain ne cessera pas, tout au long de sa production artistique, de réfléchir à l'épreuve de l'émigration/immigration, expérience qui se fait symbolique d'un parcours identitaire se développant parallèlement à la création, à la réécriture, à la traduction, à l'autotraduction et aux réflexions offertes dans les collectifs et les médias. Pour cerner le projet de traduction de Micone lors de son travail sur *La Locandiera* de Goldoni, il faut remonter à 1985 au moment de la sortie de *La parole immigrée* où il illustre, pour la première fois, sa théorie de la culture immigrée.

Pour comprendre la culture qui appartient à tout individu migrant, Micone se concentre sur le concept de 'devenir québécois'. Le 'devenir' dont il est question ici, dessine un mouvement vers l'autre, celui qui accueille ; cette translation ne manque pas de difficultés d'adaptation. Micone brosse un processus complexe comportant un mouvement contraire qui se réfère à la capacité de la communauté d'accueil, donc de la société québécoise, d'accueillir l'immigrant. Micone finit ainsi par dessiner un espace de rencontre où les deux cultures se trouvent engagées dans une même quête : celle de la recherche d'une ressemblance au-delà de la différence. Cette activité commune de découverte engage les parties dans un projet commun qui se déclenche par la prise en compte d'une ressemblance substantielle entre le *nous* migrant et la société d'accueil :

> Nous ne sommes pas seulement des individus qui appartenons à une communauté immigrante, […] nous sommes aussi des citoyens du Québec. Alors, chaque fois que nous remontons le voile sur notre réalité, nous le remuons aussi, il me semble, sur toute la société québécoise. (Micone 1985, 271-2)

Cette volonté de s'adresser à la société québécoise dans la recherche d'un dialogue authentique, se retrouve dans toute l'œuvre de Micone, y compris ses traductions.

Après une toute première expérience de traduction de Luigi Pirandello et de sa pièce *Six personnages en quête d'auteur* qui remonte à 1992, Micone revient vers sa langue d'origine pour publier l'année suivante la traduction de Goldoni, celle qui retient notre intérêt ici.

Pour comprendre le projet de traduction ayant guidé les choix de Micone, il faut réfléchir à l'horizon traductif de l'époque. La traduction-adaptation de Micone semble s'insérer dans le sillon de la traduction théâtrale québécoise dont Annie Brisset trace le portrait dans son ouvrage *Sociocritique de la traduction* (1990). Préfacé par Antoine Berman, cet essai montre à quel point il existe une connexion très puissante entre le répertoire théâtral et la représentation de soi de la communauté et de la culture québécoise. Cette représentation est définie par Antoine Berman « l'être-dans-le-monde » qui concerne la relation de soi à l'autre : « Mais l'être-dans-le-monde d'une communauté est aussi bien son être avec soi que son être avec les autres communautés » (Berman 1990, 13).

Berman nous rappelle que :

> La constitution d'un répertoire pose *ipso facto* la question de la coexistence […] d'éléments 'natifs' et d'éléments 'étrangers' comme elle pose celle de la coexistence d'éléments nouveaux et anciens, de traductions, d'adaptations et de citations. […] De tous les genres de traduction pratiquée dans une culture à une époque

> historique donnée, la traduction théâtrale est la seule à indiquer précisément ce qu'il en est du rapport profond de la culture à elle-même et à l'Étranger. (Berman 1990, 12-13)

Sans doute, Micone, comme les traducteurs de l'époque, part de la volonté de s'adresser à sa société québécoise afin d'éveiller sa conscience de soi, mais, il s'éloigne nettement de cette pratique traductive québécoise au moment où celle-ci assigne à la traduction un rôle de biffage de l'Étranger. En effet, la traduction théâtrale québécise les originaux :

> L'Étranger est le négatif face auquel il convient d'affirmer son identité. Si le répertoire québécois doit bien se constituer en intégrant des œuvres étrangères [...] c'est donc en effaçant toute trace de leur origine, de leur altérité. (Berman 1990, 13)

Adaptatrice, la traduction de *La Locandiera* de Goldoni montre, au contraire, tout un travail de mise en valeur de l'altérité dont le texte d'origine est porteur. Micone s'adresse au public du Théâtre du Nouveau Monde pour lui offrir une expérimentation de communication interculturelle authentique, qui puisse lui faire prendre conscience d'une identité hétérogène où l'altérité se présente « comme un rapport dynamique entre deux entités qui se donnent mutuellement un sens » (Ladmiral 2015, 11).

Dans l'approche psycho-sociologique qui est celle de Ladmiral, la communication interculturelle donne à voir les relations qui s'établissent entre personnes ou groupes appartenant à des cultures différentes (Ladmiral 2015, 11). Les 'groupes' que Micone fait rencontrer sur la scène du TNM sont d'un côté la culture italienne exprimée par le texte d'un classique de sa littérature du XVIIIème siècle et de l'autre le public québécois contemporain du TNM à Montréal.

Une adaptation sur le plan temporel s'impose ; les rappels fréquents à l'actualité italienne des années quatre-vingt-dix à propos de la corruption italienne et au mouvement de 'Mani pulite' sont là pour actualiser la pièce et la culture italienne dont elle est porteuse.

Mais le rapprochement le plus significatif que la traduction de Micone opère se trouve sur le plan interculturel ; en effet, les rencontres interculturelles s'inscrivent toujours à partir d'un arrière-plan constitué par l'héritage historique et culturel dont la littérature est l'expression. Pour aller à la rencontre de l'autre, il faut faire un parcours de mobilité par rapport à cet arrière-plan, son contexte originaire. Micone fait 'migrer' le texte de Goldoni tout en le traduisant vers le public. Et vice versa, il fait 'migrer' le public vers le texte de Goldoni.

Dans cette opération de rapprochement à l'autre (le public du TNM et l'original), le texte se rend disponible à la transformation et à la contamination par la différence. Le public bouge vers le texte grâce

à l'intervention du traducteur qui lui présente une langue étrangère (l'italien) dont la caractéristique principale est celle d'être transparente au niveau du sens. Cet espace d'accueil et de négociation de sens à partir d'un rapport dynamique entre langues et cultures différentes se développe dans les 'da sé' du texte goldonien, dans lesquels les personnages, en marge de l'action, ouvrent de brefs monologues où le spectateur devient leur interlocuteur direct.

Dans l'adaptation miconienne, ces espaces scéniques, les 'apartés', se transforment en espaces symboliques de médiation. D'où la décision de Micone de traduire les 'da sé' goldoniens en langue italienne. Cette traduction intralinguistique de l'original produit une langue pont entre la langue de départ et la langue d'arrivée. Entre l'italien de Goldoni et le français du spectateur.

Le projet de traduction rejoint ici le projet de création de l'écrivain Micone. Les deux répondent à une même volonté de recomposer une 'étrangeté' dans une 'familiarité', et ce afin de créer entre elles une relation, une réciprocité dans la ressemblance. Pour comprendre la portée de ce projet, il faut d'abord se pencher sur la posture du traducteur ; de celle-ci découlent ses choix et les transformations linguistiques à l'œuvre dans son adaptation.

3 La posture du traducteur

Juste avant que la lecture de la traduction ne commence, le lecteur est averti par une note du traducteur qui l'informe que :

> Dans cette traduction, les nombreux apartés ont été laissés en italien, même si cet italien, afin d'en faciliter la compréhension, a parfois été réécrit pour le rapprocher du français. C'est donc également en italien que ces apartés ont été prononcés par les comédiens sur la scène du TNM. Pour la commodité du lecteur, nous en donnons ici la traduction en italique. (Micone 1993, 10)

En réalité, l'analyse montre que le travail sur la langue italienne a été important et que seulement trois apartés transitent à l'identique dans la traduction de Micone.[1] Ce qui est intéressant dans cette note, par contre, c'est que le traducteur se présente d'emblée comme un facilitateur de compréhension, un médiateur entre langues et cultures différentes. Son travail linguistique prend donc la dimension d'une véritable médiation. Comme tout médiateur, le traducteur a besoin d'être légitimé par les siens ; Micone de nous rappeler que c'est la

1 Il s'agit de deux répliques dans la scène 20 du premier acte et d'une réplique dans la scène 11 du troisième acte.

Il Tolomeo e-ISSN 2499-5975
23, 2021, 189-204

productrice Lorraine Pintal qui lui commande la traduction, permettant ainsi au traducteur-médiateur d'œuvrer sur le texte et, comme l'on verra par la suite, sur les deux cultures en présence. Il nous le fait savoir par Solange Levesque qui recueille son propos : « En ce qui a trait à la traduction de la Locandiera, c'est aussi Lorraine Pintal qui m'a demandé de la faire » (Lévesque 1993, 17).

Une fois consacré, le traducteur-médiateur peut travailler sur son projet de rapprochement et de rencontre entre l'univers italien de Goldoni et le public québécois du TNM.

Le traducteur semble vouloir assumer de bonne grâce le rôle d'organisateur et d'animateur de rencontres interculturelles qui est, selon Ladmiral, celui de faire en sorte que les participants à la rencontre apprennent à communiquer entre eux, à mieux se connaitre et à se découvrir au-delà des préjugés, des stéréotypes et des clivages de leurs cultures respectives (Cf. Ladmiral 2015, 8). Il se fait le devoir d'expliquer, de simplifier l'italien du texte de départ dans les apartés afin de favoriser l'accès à cette culture étrangère de la part de son public. Cette langue étrangère deviendrait en quelque sorte accueillante et elle finirait par avoir des résonances 'familières' à l'oreille du spectateur francophone. Jamais elle n'est porteuse d'un effet d'étrangeté qui entraînerait forcément un éloignement du public et un refus de sa part. Cet objectif est poursuivi de différentes manières. Tantôt le traducteur ajoute dans la réplique le nom du personnage et/ou son rôle pour faciliter la compréhension de l'italien. Tantôt la compréhension de l'italien est favorisée par l'ajout d'une réplique entière, totalement absente dans l'original.

Tout en conservant le sens de l'original, Micone parvient, dans l'exemple qui suit, à simplifier l'italien du dix-huitième siècle qui produirait un barrage insurmontable à la compréhension.

Carlo Goldoni, *La Locandiera*, L'Unità, 1993 (1753)	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993
Non si può negare, che costei non sia una donna obbligante (25)	Devo ammettere che Mirandolina è gentilissima (50)	(Je dois admettre que Mirandoline est très gentille) (50)

Il est aisé de remarquer que le subjonctif demandé par la tournure italienne « non si può negare » est remplacé par l'indicatif « devo ammettere ». On aura remarqué aussi que le nom de Mirandolina, comme nous venons de le voir, s'ajoute à cette transformation pour offrir au public un ultérieur accrochage au sens de la réplique en italien. L'adaptation peut aussi passer par un travail sur le lexique.

e-ISSN 2499-5975

Comme dans cet exemple :

Carlo Goldoni, *La Locandiera,* L'Unità, 1993 (1753)	Carlo Goldoni, *La Locandiera.* Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993
Che umiltà ! (42)	Com'è modesta ! (90)	(Comme elle est modeste !) (90)

Ici, le substantif de l'original 'umiltà' est remplacé par l'adjectif 'modesta' proche du français modeste'. Le traducteur semble procéder par exclusion. Il commence d'abord par considérer le substantif équivalent à 'umiltà' qui est 'humilité', utilisé en 2013 par Manganaro (44). Ce substantif est jugé par le traducteur trop éloigné de l'original sur le plan sonore pour son public, tout comme d'ailleurs le synonyme 'modestie' qu'ont choisi, en France, Luciani (1991, 137) et Jonard (1996, 91).

Décidément plus proche du français du destinataire est l'adjectif 'modesta' qui passe par le français 'modeste' ; il ne reste qu'à introduire un sujet implicite qui permette l'usage du qualificatif.

Dans certains cas, il est aisé d'observer que la simplification linguistique ne suffit pas pour permettre la compréhension de l'original par le spectateur qui le reçoit dans toute son étrangeté.

C'est alors que le traducteur recourt à une paraphrase pour simplifier le message de l'original sans renoncer à son sens ; ceci est probablement l'une des transformations qui éclairent davantage le projet traductif de Micone. Dans l'exemple qui suit, nous pouvons apprécier l'intervention du traducteur/médiateur.

Carlo Goldoni, *La Locandiera,* L'Unità, 1993 (1753)	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993
Oh vi è del duro. Ho paura di non far niente. (25)	Mi resiste. Non sarà facile (51)	(Il me résiste. Ce ne sera pas facile). (51)

En tant que passeur du texte original, le traducteur montre ici toute sa volonté de s'adresser à son destinataire et il semble presque monter sur scène pour expliquer à ses spectateurs la signification du texte original. Peu importe la fidélité au texte source. Micone semble dire que la réplique de l'original « Oh vi è del duro. Ho paura di non far niente » signifie en réalité que Mirandolina désespère de voir tomber à ses pieds le Chevalier qui résiste à son charme. De cette expli-

cation naît la réplique : « Mi resiste. Non sarà facile » qui a l'avantage de faire apprécier la pensée de Mirandolina tout en offrant un italien qui puisse être plus facilement décodé par le public québécois.

Ailleurs la transformation du texte d'origine passe par la condensation de l'original. Si Goldoni écrit : « Maledetto Conte ! Con questi suoi denari mi ammazza », Micone condense dans l'adjectif 'vénal' toute la deuxième partie de la réplique : « Maledetto Conte ! Così venale ! (*Maudit Comte ! Tellement vénal !*) ». Ce faisant, il saisit le sens de l'original qui s'exprime par une tournure dans laquelle le substantif italien 'denari' et le verbe 'ammazzare' seraient trop opaques à l'oral.

Le choix du traducteur tombe sur le mot 'venale' qui trouve son équivalent sémantique et sonore dans le mot français 'vénal', correspondant, en effet, à quelqu'un qui dérange par son attachement à l'argent.

Voici l'exemple :

Carlo Goldoni, *La Locandiera,* L'Unità, 1993 (1753)	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993
Maledetto Conte ! Con questi suoi denari mi ammazza (18)	Maledetto Conte ! Cosi venale ! (31)	(Maudit Comte ! Tellement vénal !) (31)

Dans l'exemple qui suit, c'est l'inverse qui se produit. En partant d'un seul mot de l'original, la traduction en donne la définition pour éviter l'écueil de l'incompréhension. Le mot 'pazzo', qui trouve son équivalent dans le mot français 'fou', est ainsi défini par la réplique de Micone : « Ma ha perduto la testa », très proche du français « Mais il a perdu la tête ».

Carlo Goldoni, *La Locandiera,* L'Unità, 1993 (1753)	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993
Oh che pazzo ! (16)	Ma ha perduto la testa ! (27)	(*Mais il a perdu la tête !*) (27)

Enfin, cette volonté de création d'un espace qui active la reconnaissance mutuelle passe aussi par la recherche des mots dont l'origine est commune en italien et en français. Micone d'expliquer :

> j'ai donc réécrit les 'da sé' en choisissant des mots qui aient en commun la même origine étymologique. (Lévesque 1993, 17)

Dans ce dernier exemple, nous sommes à la fin de la première scène du premier acte :

Carlo Goldoni, *La Locandiera,* L'Unità, 1993 (1753)	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993	Carlo Goldoni, *La Locandiera*. Traduction et adaptation de Marco Micone, Montréal, Boréal, 1993
Spiantato ! Povero e superbo ! (12)	Povero e arrogante, il Marchese di Forlipopoli. (16)	(*Pauvre et arrogant, le marquis de Forlipopoli.*) (16)

Il est intéressant d'analyser la traduction intralinguistique de cette triade de qualificatifs : 'spiantato', 'povero' et 'superbo'. Nous remarquons d'abord que le mot 'spiantato' est éliminé. L'équivalent français 'panné' est trop éloigné de l'italien. De plus, le public qui cherche à comprendre à la fois la langue de l'original, et l'autre qu'elle représente dans cet exercice interculturel à partir de sa propre langue, risque de se perdre et de se retrouver face à une barrière linguistique et culturelle difficilement franchissable. La solution de Luciani, qui avait traduit *La Locandiera* deux ans auparavant, avec son adjectif 'ruiné', ne semble pas s'adapter au projet de Micone, car l'italien correspondant 'rovinato' resterait opaque à la compréhension du public francophone. Plus efficace, serait la récente traduction de Manganaro : « Sans un sou ! » (Manganaro 2013, 16) à laquelle, pourtant, Micone ne pouvait pas avoir accès vingt ans auparavant.

En ce qui concerne le mot 'povero', l'équivalent français 'pauvre' est tellement proche de l'italien qu'il ne pose pas de problème ; le traducteur choisit donc de le conserver. Tout autre travail est mené pour l'adjectif 'superbo'. Parmi ses synonymes, Micone dispose de trois mots : 'altero', 'orgoglioso' et 'arrogante'. Des trois, il préfère 'arrogant' à 'orgueilleux'.

En effet 'superbo' et 'arrogant' partagent une origine commune, leur source étymologique remonte au latin. En ce qui concerne les mots 'orgoglioso' et son équivalent français 'orgueilleux', ils ont une tout autre origine et ils remontent au mot germanique 'urgol' qui signifie 'fierté, dérivé d'un adjectif signifiant 'excellent'.

À l'oral, le spectateur québécois aurait très bien compris 'arrogante' autant que 'orgoglioso', mais le choix du traducteur s'est porté sur un mot rapprochant les deux communautés non seulement sur le plan formel du mot à travers son apparat sonore, mais, aussi, sur le plan culturel faisant appel à l'origine du mot et à son histoire. Une mémoire commune donc, capable d'activer la rencontre entre deux mots et deux communautés.

4 Les résultats de l'opération : le temps des découvertes

Jean-René Ladmiral réfléchit à la force de la traduction comme médiation et il affirme que la différence linguistique et le dispositif traductif modifient fondamentalement le fonctionnement psycho-sociologique du groupe (Ladmiral 2015, 41).

Il parle d'un facteur de perturbation qui serait introduit par la présence de plusieurs langues dans le champ clos du stage où se réalise la rencontre interculturelle. Sur la scène du TNM, les spectateurs sont immergés dans un univers sonore plurilingue : à l'italien des apartés s'ajoute l'italien de l'original chanté à cinq moments différents de la pièce. Le dernier de ceux-ci en alternance avec le français et, enfin, le français de la traduction interlinguistique.

La perturbation provoquée par le plurilinguisme en scène se retrouve dans la conception même de la traduction telle que Micone la présente dans ses réflexions métalinguistiques.

Micone fait appel à son expérience de mobilité forcée pour réfléchir à l'opération translative :

> Je considère l'immigré comme un perturbateur. Celui qui fait irruption dans une société satisfaite d'elle-même, affichant sa supériorité avec arrogance, reconnaissant difficilement la contribution des immigrants et faisant peu de cas de la perte subie par ces derniers en émigrant. (Puccini 2012, 134)

Et il conclut en énonçant la proportion suivante : « L'immigré est à la société d'accueil ce que le traducteur est au texte d'origine » (Puccini 2012, 134). Perturbatrice, cette expérience de traduction finit par avoir un effet perlocutoire sur les participants à cette rencontre interculturelle. En passant par 'l'épreuve de l'étranger', Micone travaille sur le système culturel d'arrivée en le modifiant et en le transformant en un espace accueillant dans lequel l'autre, c'est-à-dire le texte de départ, est invité à entrer, non pour être 'naturalisé', mais parce qu'il fait partie d'un nouveau panorama complexe et hétérogène.

Sa traduction de Goldoni donne à voir la création d'une forme d''hospitalité langagière' dans le sens cher à Ricœur ; elle correspond au « plaisir d'habiter la langue de l'autre (qui) est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger » (Ricœur 2004, 20).

Micone, en traducteur migrant, se fait passeur de la culture italienne et de l'original, *La Locandiera* de Goldoni, qui devient le symbole d'un don offert à sa communauté d'accueil.

D'ailleurs, pour Micone la traduction est véritablement une forme de don : « La traduction est aux langues ce que l'émigration est aux populations, aux êtres humains. Traduire c'est émigrer et vice versa. C'est donc apporter du nouveau, enrichir » (Lévesque 1993, 29).

Ce don veut déclencher une nouvelle prise de conscience auprès du public qui, tout en assistant à la pièce, apprend à recevoir l'autre chez soi avec toute l'étrangeté dont il est porteur. Pourtant, grâce au travail du traducteur, cette étrangeté devient familière et compréhensible. Il ne s'agit pas d'une hospitalité formelle, mais bien d'une expérience linguistique vécue dans la performance consistant à travailler sur l'accueil de la langue de l'étranger (le texte italien des apartés en italien). L'étonnante découverte qui en découle réside dans la capacité du public de partager la signification de la langue italienne, malgré son étrangeté. Les critiques théâtrales ont souligné à plusieurs reprises le succès de la pièce et la réaction émerveillée et positive du spectateur face à la compréhension de l'italien en scène (Sirard 1994, 11).

Ainsi, en dessinant un espace commun de signification, l'écrivain-traducteur donne aux apartés une nouvelle fonction. La scène théâtrale se fait scène interculturelle et le spectateur se transforme en un participant à une expérience de médiation. La facilité de compréhension d'une langue à la fois étrangère et familière, y compris le décodage de l'italien des apartés, devient une première étape vers le processus d'accueil et de reconnaissance de l'autre (langue). Cela favorise, de plus, le 'devenir québécois' de celui qui s'engage dans un processus d'adaptation d'une nouvelle culture.

La voix de l'autre sur la scène ne se veut donc nullement une voix folklorique, aux sonorités stéréotypées. Elle se veut, au contraire, une voix invitante dans laquelle le spectateur reconnaît des sonorités qui lui appartiennent. Le travail accompli sur l'accent des acteurs est lui-même révélateur de cette volonté de rapprochement entre les deux langues et les deux cultures. Micone tient à expliquer cela lorsqu'il répond à Solange Lévesque qui lui pose la question sur la façon dont il a travaillé avec les acteurs qui devaient prononcer en italien les apartés :

> J'ai fait une cassette pour chacun. Dès le départ, je leur avais dit que si on allait parler l'italien avec le même accent qu'on entend dans les publicités à la télévision pour les restaurants, ça ne vaudrait pas la peine. Tous les comédiens ont travaillé fort consciencieusement. (Lévesque 1993, 27)

Ce travail difficile auquel se soumettent les acteurs francophones apparaît, selon la théorie de la communication interculturelle, comme l'un des exercices qui permettent de se rapprocher de l'autre.

Comme l'affirme en effet Ladmiral :

> Parler une autre langue, c'est pour ainsi dire me glisser dans la peau d'un Autre que je découvre être moi, c'est exposer mon corps aux semblants d'un miroir linguistique qui le transfigure et me

> renvoie l'image de mimiques étrangères qui sont pourtant les miennes. (Ladmiral 1989, 84)

Ce mécanisme est tout particulièrement favorisé au théâtre, à partir du moment où c'est dans ce contexte que « je dois apprendre un rôle tout à fait nouveau pour jouer ou exécuter l'intonation propre à une autre langue » (Ladmiral 1989, 84). Car « avec chaque langue, c'est un nouveau texte que je dois savoir, mais c'est aussi toute une mise en scène à laquelle je dois apprendre à me plier » (Ladmiral 1989, 84).

L'expérience de migration qu'est la traduction fait en sorte que l'autre langue se transforme en langue vécue dans toute sa corporalité :

> Voyager parmi les langues est une expérience de soi particulière au niveau même de son propre corps. Rien ne permet mieux de percevoir, d'éprouver et de ressentir la matérialité vocale, la teneur corporelle de sa langue, et de toute langue que le passage par la langue des autres. (Ladmiral 1989, 83)

Si les acteurs montrent l'exercice, c'est pour inviter symboliquement les spectateurs à monter sur scène pour s'essayer à cette pratique interculturelle par laquelle le public fait l'expérience de l'autre à travers sa langue (l'italien) et à travers sa culture (le texte de Goldoni). En effet, le public découvre sa langue (le français) derrière l'italien, la langue de l'autre. De cette découverte naît un échange porteur d'un métissage culturel possible, seul moyen, pour l'auteur, de combattre les crispations identitaires. En 1993, au moment où Micone réfléchit sur cette expérience de traduction, il dira :

> Dans cette traduction j'ai appliqué consciemment ou inconsciemment, peu importe, ma théorie sur la culture immigrée. Ces apartés en langue italienne déclamés sur scène du T.N.M. doivent nous rappeler que l'assimilation est impossible et que le métissage culturel est un des antidotes aux crispations ethniques et à la haine raciale. (Lévesque 1993, 30)

La réussite de l'expérimentation est gratifiante pour le médiateur-traducteur qui constate : « Ce qui est très rassurant c'est que les spectateurs ont beaucoup apprécié les apartés » en ajoutant : « C'est très rassurant pour tous ceux qui œuvrent au rapprochement des deux communautés » (Lévesque 1993, 19).

Comme le confirment les textes dans lesquels l'auteur réfléchit sur son activité d'écrivain, il est indéniable que la traduction de *La Locandiera* représente un moment décisif dans l'œuvre de Micone. L'adaptation de Goldoni pour le TNM fait jaillir chez l'auteur une importante prise de conscience au niveau individuel ; l'auteur déclare en effet dans une interview au moment de la réalisation sur scène :

> Au-delà du plaisir que j'ai eu à l'approfondir j'ai fait une autre découverte, celle-là d'ordre plus personnel : les pièces que j'ai écrites jusqu'à maintenant sont très sérieuses et même didactiques ; cette traduction m'a confirmé qu'on peut faire passer sur un ton comique un tas de choses qui nous tiennent à cœur. (Lévesque 1993, 25)

Cette traduction se trouve donc dans une position-clé à l'intérieur de l'œuvre de Micone ; elle fait naître en lui, encouragé par le succès de son adaptation, la prise de conscience de vouloir se mettre à un nouveau projet d'écriture qui l'amènera vers les autotraductions de ses œuvres sans plus abandonner ses projets de traductions allographes. Reconnaissant le pouvoir et la force de la traduction comme instrument de médiation, il en arrive à déclarer : « Je ne vois plus de différence entre traduction et création […] les traductions me suffisent car je fais de chacune d'elles une métaphore de la société plurilingue et cosmopolite dans laquelle je vis » (Puccini 2012, 141).

5 Conclusions

L'expérience de la traduction des apartés de *La Locandiera* naît d'un projet qui s'adresse à la collectivité de la société d'arrivée, projet de constructions de ponts et de passerelles où prendre conscience des composantes hétéroclites de toute identité. Par exemple, le 'pont à trois rivages', évoqué par Guy Sylvestre en 1983 pour décrire le projet culturel de sa revue littéraire *Gants du ciel*, est une image qui pourrait bien s'adapter à la circulation d'une communication interculturelle entre les différentes cultures composant la société canadienne. Comme Patricia Godbout le rappelle, Guy Sylvestre souhaitait jeter « un pont autant entre les Canadiens de deux langues qu'entre Canadiens et étrangers » (Godbout 2004, 25).

Pour Sylvestre, les 'étrangers' sont les poètes européens, surtout français, accueillis dans sa revue, et dont la marginalité (par rapport au lieu de l'énonciateur) est davantage géographique que culturelle. Ce qui nous intéresse dans cette image, c'est le principe qui la sous-tend, car elle représente la possibilité d'une communication élargie où l'autre s'insère avec sa voix et de plein droit dans un contexte pluriel et hétérogène, souvent complexe.

Le 'pont à trois rivages', ne fait pas allusion à la traduction comme pont, mais plutôt à l'image de l'arcade, de la porte qui fait accéder à un troisième espace qui se crée entre l'original et sa traduction (Simon 2000, 73). L'italien de Micone qui traduit l'italien de Goldoni est alors une nouvelle langue, où peut se vivre la rencontre. L'image du Trepponti, qui au XVIIème siècle, était une porte fortifiée donnant accès à la ville de Comacchio en Italie pour ceux qui arrivaient en ville de la mer en parcourant le canal, nous semble évoquer parfai-

e-ISSN 2499-5975

tement le projet traductif de Micone, projet que nous avons cherché à illustrer.

Avec ces trois grands escaliers voûtés culminant en un relief entièrement en pierre d'Istrie, ce pont à plusieurs arcades incarne bien la traduction comme paradigme de la communication interculturelle.

Bibliographie

Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
Berman, A. (1990). « Préface ». Brisset, A., *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Montréal : Le Préambule, 9-19.
Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Seuil.
Brisset, A. (1990). *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Montréal : Le Préambule.
Caccia, F. (1985). *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec 15 créateurs italo-québécois*. Montréal : Guernica.
Dufiet, J.-P. (2006). « Le plus que français ou la représentation de la langue italienne ». Ferraro, A. ; Dufiet, J.-P. (éds), *Parcours migrants au Québec*. Udine : Forum, 33-45.
Godbout, P. (2004). *Traduction littéraire et sociabilité interculturelle au Canada (1950-1960)*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa.
Goldoni, C. [1753] (1993). *La Locandiera*. Milano : L'Unità.
Goldoni, C. (1991). *La Locandiera*. Traduction de l'italien, préfacé et annoté par G. Luciani. Paris : Gallimard.
Goldoni, C. (1996). *La Locandiera ; Les Rustres*. Traduction, introduction, notes, bibliographie et chronologie par N. Jonard. Paris : Flammarion.
Goldoni, C. (2013). *La Locandiera*. Traduction de J.-P. Manganaro. Paris : L'avant- scène théâtre 1344.
Ladmiral, J.-R. (2010). « La traduction, phénomène interculturel et psycho relationnel ». *Meta*, 55(4), 626-41.
Ladmiral, J.-R. ; Lipiansky, E.M. (1989). *La communication interculturelle*. Paris : Les Belle Lettres.
Ladouceur, L. (2009). *Making the Scene. La traduction au théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*. Montréal : Éditions Nota Bene.
Lévesque, S. (1993). « Traduire, c'est émigrer. Entretiens avec Marco Micone ». *Jeu*, 70, 17-30.
Micone, M. (1982). *Gens du silence*. Montréal : Québec Amérique.
Micone, M. (1985). « La parola immigrée ». Caccia, F. (éd.), *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec 15 créateurs italo-québécois*. Montréal : Guernica, 259-72.
Micone, M. (1991). *Gens du silence*. Montréal : Guernica.
Micone, M. (1992). *Le Figuier enchanté*. Montréal : Boréal.
Micone, M. (1993). *La Locandiera*. Traduction et adaptation. Montréal : Boréal.
Micone, M. (1996). *Gens du silence*. *Trilogia*. Montréal : VLB Éditeur.
Micone, M. (2004a). *Non era per noi. Il fico magico*. Isernia : Cosimo Iannone Editore.
Micone, M. (2004b). *Silences*. Montréal : VLB Editeur.

Micone, M. (2004). « Traduire-tradire ». *Spirale*, juillet-août ,28.
Nouss, A. (2001). « Eloge de la translation ». *TTR*, 14(2), 167-79.
Nouss, A. (2002). « Deux pas de danse pour aider à penser le métissage ». Turgeon, L., *Regards croisés sur le métissage*. Laval : Presses de l'Université Laval, 95-115.
Puccini, P. (2016). « La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique à l'autotraduction ». Ferraro, A. ; Grutman, R. (a cura di), *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*. Paris : Classiques Garnier, 65-83.
Puccini, P. (2015). « Da una lingua all'altra : i costumi e gli accessori di scena nel teatro di Marco Micone ». Modenesi, M. ; Collini, M.B. ; Paraboschi, F. (a cura di), *La Grâce de monter son âme dans le vêtement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in Onore di Liana Nissim. Dal Novecento alla contemporaneità*, t. 3. Milano : LEDizioni, 439-53.
Puccini, P. (2013). « L'étrangété in scena : traduzione e autotraduzione in Marco Micone ». Ceccherelli, A. (a cura di), *Autotraduzione. Testi e contesti*. Bologna : Bononia University Press, 347-65.
Puccini, P. (2012). « L'autotraduzione in Marco Micone : incontro con l'autore ». Benelli, G. ; Raccanello, M., *Tradurre la letteratura*. Trieste : Le Lettere, 133-2.
Remotti, F. (1999). *Contro l'identità*. Roma-Bari : Laterza.
Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Paris : Bayard.
Simon, S. (2000). « The Paris Arcades, the Ponte Vecchio and the Comma of Translation » *TTR*, 45(1), 73-9.
Simon, S. (2008). « Translation and the Making of Canadian Culture ». Merkle, D. ; Jane Koustas, J. ; Nichols, G. ; Simon, S. (éds), *Traduire depuis les marges*. Montréal : Éditions Nota Bene, 11-24.
Sirard, P. (1994). « La nostalgie d'un théâtre populaire ». *Spirales*, février, 11.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Yallah Bye ou le rêve d'un adieu à la guerre

Maha Badr
Université Libanaise, Beirut

Abstract *Yallah Bye*, an album published by Lombard (2015), illustrates two wars marking the contemporary history of Lebanon: the civil war (1975-1990) and the war between Israel and Hezbollah (August 2006). There is an intersection between two visions: that of a Lebanese screenwriter who tells a universal autobiographical story and that of a Korean illustrator who is committed to create an authentic figurative narration. The aim of the article is to show how this medium constitutes a documentary source within the framework of a cultural and social history. By exposing the repercussions of the 2006 war, images and text reveal, *via* humour and denial, a dream of peace despite the current turmoil and the obsession with a past that keeps repeating itself.

Keywords Lebanon. War. Obsession. Traumatism. Resilience.



Peer review

Submitted 2021-08-22
Accepted 2021-10-19
Published 2021-12-20

Open access



Citation Badr, M. (2021). "Yallah Bye ou le rêve d'un adieu à la guerre". *Il Tolomeo*, 23, 205-242.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/027

Au Liban, la guerre ne cesse d'être racontée par des écrivains qui l'ont vécue et/ou qui s'en sont retrouvés gravement touchés. Essais, romans, documents, reportages, films, bandes dessinées etc. prennent en charge l'illusion d'une possible représentation de l'horreur. En l'absence d'une vérité unique ou d'un projet de réconciliation, il s'avère difficile pour les artistes de dire et d'expliquer un événement « plurilingue » posant « les assises d'une mémoire partagée » (Londei 2013). Ce qui les plonge dans l'épreuve de l'impossible ou de l'écriture impuissante. Souvent les effets de la guerre préoccupent les auteurs (libanais ou non) quand ils choisissent de situer leurs œuvres dans le contexte libanais. Dans les récits narratifs (*Paysages avec palmiers de* Bernard Wallet, *Un Balcon à Beyrouth de* Richard Millet, *L'École de la guerre* d'Alexandre Najjar, *La levée des couleurs* de Ramy Zein, Andrée Chedid de *Maison sans racines*) et graphiques (Lamia Ziadé dans *Bye Bye Babylone*, Zeina Abirached dans *Partir, mourir, revenir. Le Jeu des hirondelles* (2007) et *Je me souviens. Beyrouth* (2009), la thématique de la guerre notamment civile (celle de 1975) joue un rôle matriciel. Les auteurs écrivent pour témoigner des crimes de l'humanité, de l'atrocité et de la barbarie de la guerre. Ils écrivent la tentation de déterrer le passé pour essayer de résoudre le traumatisme et d'en soulager les plaies.

Après *Les Lumières de Tyr* (Steinkis 2012) et *Je n'ai jamais connu la guerre* (Casterman 2013), *Yallah Bye* (Safieddine, Park 2015), album de Joseph Safieddine et Kyungeun Park figure parmi les rares bandes dessinées qui racontent et illustrent d'une manière alternée deux guerres marquant l'histoire contemporaine du Liban : la guerre civile (1975-1990) et la guerre entre Israël et Hezbollah (août 2006).

Synopsis Juillet 2006, à l'aéroport de Paris, Gabriel fait ses adieux à sa famille qui part pour des vacances d'été. Mustapha, le père, son épouse Anna (d'origine française) et ses deux enfants : Denis, malade d'hémophilie et la petite Mélodie prennent l'avion pour le Sud du Liban. Mais un conflit à la frontière israélo-libanaise dégénère en une attaque aérienne. Les bombes lâchées par Israël, au nom de la lutte contre Hezbollah, transforment les vacances en cauchemar. Pendant des semaines, la famille de Gabriel se cache à l'abri avec des amis et des parents. Ils sont impuissants ; ils voient les images des bâtiments détruits et des gens blessés ou morts. Ayant la nationalité française, ils espèrent que la France les évacue en un lieu sûr. C'est surtout le père Mustapha qui se montre déchiré. Franco-libanais, il a vécu, dans sa jeunesse, le conflit de la guerre civile (1975) et il était obligé de quitter son pays pour la France. Dans l'album, il est partagé entre la volonté d'engagement et le devoir de protéger sa famille. Gabriel, quant à lui, bloqué à Paris, regarde les évènements se dérouler à la télévision avec angoisse. Inquiet, il lance des appels désespérés à l'aide. La BD adopte deux points de vue narratifs. Elle

illustre tantôt les sentiments de frustration, de culpabilité et d'impuissance de Gabriel qui attend le retour de la famille. Tantôt, elle cherche à mettre en lumière l'expérience des parents dans le camp de la guerre. À partir d'un va-et-vient spatial et temporel entre Tyr et Paris, entre 2006 et 1975, *Yallah Bye* raconte la vie au quotidien des hommes et des femmes – de différents milieux et communautés – pris dans l'engrenage du conflit et, de fait, dans les rets de l'histoire.

Comment la narration graphique et discursive, l'illustration et l'usage documentaire permettent-ils de dessiner, bien que partielle et parcellaire, une réflexion sur l'histoire et sur l'homme, ses errances, ses angoisses et ses illusions ? Il s'agit de mettre en lumière les reconstitutions de l'histoire et de la mémoire, de leur genèse à la construction des images personnelles par les bédéistes. Pour ce faire, nous optons dans ce qui suit pour une analyse du contenu et d'une recherche de sens en suivant le « parcours » narratif dans une perspective dynamique qui questionne à la fois la relation signifiant – signifié – référent. La synergie entre image et texte sera observée en suivant la théorie de Groensteen qui propose de

> déployer le langage de la BD en le faisant reposer sur la mobilisation d'un ensemble de codes visuels et discursifs qui constituent des mécanismes producteurs de sens. (Carrier 1999)

La subordination de la narration et de l'image est questionnée : le texte s'inscrit-il dans un champ sémantique établi antérieurement par le visuel ? Quels sont les moyens mis en place pour la construction de l'histoire ? A partir de la mémoire, de la documentation et d'un travail sur le terrain, le dessinateur coréen et le scénariste franco-libanais tentent, à travers une échelle individuelle, de raconter une histoire – nationale – dans un engagement physique et émotionnel. Ancrée dans le temps social et le temps de l'événement guerrier, la narration cherche à incarner « les émotions et les états du corps mêlés indissolublement à des représentations visuelles » (Tisseron 2008, 52) se prêtant à de différents niveaux d'articulation. Des images, des vignettes, des paroles se trouvent répétées pour montrer le traumatisme issu des expériences sidérantes et pour restituer l'esprit d'une époque, à la manière de Jacques Ferrandez en parlant de la guerre d'Algérie. Nous faisons ainsi appel au concept de tressage ou de réseau qui permet d'interpréter le travail des bédéistes tant au niveau du montré qu'au niveau du contenu. Des éléments du langage comme l'humour, la redondance et la négation se montrent aussi indispensables au fonctionnement de la BD et révèlent les stratégies du déni et de la permanence – chez les Libanais –, dominants de l'indicible et la résilience.

e-ISSN 2499-5975

1 D'un média à un autre

Yallah Bye est le fruit d'une collaboration entre un scénariste franco-libanais et un dessinateur coréen. Tous les deux ne sont certes pas des historiens mais essaient de montrer dans cet album une part de la réalité historique ; la bande dessinée étant « plutôt des fictions (ou des docu-fiction) ayant pour théâtre le passé » (Jablonka 2014). L'histoire de *Yallah Bye* est « inspirée de faits réels qui ont directement concerné son scénariste, Joseph Safieddine ».[1] La BD se montre comme un récit mémoriel défini comme « une production écrite et icônique, fondée sur la mémoire personnelle d'un auteur […] et qui relate un événement historique majeure » (Delorme 2019, 7). Tous les éléments et les données ajoutés en annexe de l'album confirment le pacte d'identité entre le scénariste et le personnage principal : Gabriel.[2] Il s'agit d'une expérience que le scénariste a vécue et que le dessinateur essaie d'illustrer à partir d'observations faites sur le terrain libanais.

Yallah Bye incarne un événement vécu combiné à des données factuelles. L'album constitue une source documentaire dans le cadre d'une histoire culturelle et sociale des représentations. L'histoire ne parle pas des détails d'affrontement autant qu'elle insiste sur le côté humanitaire en exposant les répercussions des guerres au niveau psychologique et social. Sont mises en lumière les souffrances de celui qui vit la guerre de près et aussi les traumatismes et les frustrations de celui qui la saisit par « images » ou *via* les médias.

1.1 Genèse : du reportage à la réappropriation

Bien que la production artistique et la représentation discursive de la guerre se voient intimement liées à l'expérience et aux positions personnelles, l'histoire de *Yallah Bye* montre surtout un souci d'authenticité et peut avoir un caractère historique. Voulant s'appuyer sur des éléments de la réalité, les auteurs ont entrepris une enquête à la fois familiale et historique. Ils se sont référés à de véritables photos[3] qui constituent des « souvenirs-écrans » aussi nécessaires à la genèse de la BD qu'à la compréhension de la gravité du trauma personnel et collectif :

1 Annexe.

2 La lettre d'appel à l'aide envoyée par Gabriel, par exemple à la fin de l'album, se trouve redoublée en annexe par celle réellement, envoyée par Joseph Safieddine. Celle-ci est suivie du commentaire suivant : « J'ai, comme Gabriel, distribué en vain des « appels au secours » à tous ceux qui étaient susceptibles de m'aider » (cf. Annexe).

3 Les photos de 2006 ont été prises par la mère du scénariste et sa sœur qui avait 14 ans à l'époque.

e-ISSN 2499-5975

> Toute la structure est vraie, on a fait un vrai travail d'enquête sur place notamment, mais aussi auprès de ma famille pour que chaque détail soit véridique. (*Yallah Bye*, cité en annexe)

Pour replacer les évènements dans leur contexte historique et comprendre la tourmente à laquelle sont confrontés les personnages, l'ajout, en 'supplément', du dossier intitulé « *Yallah Bye*, une histoire vraie », raconte d'une manière synthétique, voire simplifiée, la chronique d'un siècle aussi complexe que spécifique à ce pays. Ce 'supplément' – selon une conception derridienne – représente et fait image d'un 'antérieur' tolérant la reconstruction d'un héritage traumatique. Ainsi, dans la mise en page, sont insérés des panneaux d'époque, des allusions à des reportages télé, des journaux, des photos de martyrs, des photos de famille, etc. Texte et images s'agencent selon un mode de coopération et de complémentarité. Cet incontestable souci 'd'effet-réel' se fait aussi grâce à l'implication totale du dessinateur coréen qui, après l'arrêt des bombes, se déplace au Liban, dans des contrées 'étrangères' auxquelles l'attachaient des liens de reconnaissance ou d'analogie. Le dessinateur se reconnaît dans cette histoire et vit le même conflit intérieur du personnage principal, puisque son pays a été secoué par les pays voisins ; ce qui a causé la séparation des familles et l'immigration. Il déclare :

> Je trouve qu'il existe pas mal de points communs dans l'histoire contemporaine de la Corée et celle du Liban : la colonisation, le protectorat, la guerre civile, les grandes puissances qui tirent profit de l'instabilité de ces deux pays… dans le passé, il est rare qu'ils étaient maîtres de leur destin. (*Yallah Bye*, cité en annexe)

Selon le témoignage du scénariste, Kyungeun Park, au début du projet, était conscient qu'il sera affronté à un lieu qui ne lui est pas familier. Afin d'atteindre une « histoire vraie », le dessinateur s'est rendu à Tyr et a réalisé un carnet de voyage qui a servi de repérer les lieux ou d'ancrer le décor et les épisodes :

> Il porte un regard neutre sur tout, explique Saffieddine, pose des centaines de questions aux gens, il dessine, photographie toute la ville. Certains se demandent s'il n'est pas israélien ! Voyez le tableau : un Coréen qui crapahute partout avec son appareil photo, c'est pas banal ! (Pasamonik 2015)

Quelques bribes de son carnet se trouvent annexées à l'album et s'instituent comme un projet d'archivage où le récepteur déambule dans les méandres mnémoniques de l'illustration et suit le processus de la mise en place de l'œuvre.





Figures 1 « Ce croquis a été réalisé dans l'avion le jour de mon départ, le 15 août 2012 ». Le carnet de voyage de Kyungeun Park, in *Annexe Yalla Bye*. 2015. Pour les figures 1-17, les droits d'auteur sont : © PARK / SAFIEDDINE. Avec l'aimable permission de la maison d'éditions du LOMBARD (Dargaud-Lombard SA)

Figure 2 « Au bord de l'eau ». Le carnet de voyage de Kyungeun Park, in *Annexe Yalla Bye*

Ceci va de pair avec la théorie de Thierry Groensteen qui, sans privilégier le visuel au textuel, suppose que l'image est la pierre d'angle à laquelle le texte se voit subordonné. Au prime abord, la BD semble relier le texte à une matière première comme le dessin et les photos. Le travail de mémoire du scénariste qui, tantôt raconte l'expérience du personnage principal depuis l'exil, tantôt le vécu des parents sous les bombes, se donne à réfléchir à partir d'une forme visuelle. La mémoire est ancrée dès lors dans un processus imageant et imaginaire. Une mosaïque d'images qui varie entre photographies et dessins est convoquée dans une tentative d'authentifier le récit. Mais elle n'est pas insérée telle quelle dans le flux narratif. Les sources visuelles se sont réappropriées par le dessinateur qui travaille, dès lors, à partir des photos collectées ou de son carnet, pour créer un 'effet-réel' et incarner « l'image de l'histoire » (Genoudet 2015). Certes, l'objectivité n'est qu'un leurre : le dessin, cette technique « hors de l'immédiateté », se montre comme le vecteur d'une « poétique » figurative dans la mesure où il serait loisible de penser et de créer de « nombreuses possibilités d'associations et de narrations » (Dabitch 2009, 94). Il offre une plasticité qui peut définir la relation entretenue entre le regardant et le regardé.











Figure 3 *Yalla Bye*, planche 10



Figure 4 *Yalla Bye*, planche 74

> Toute photographie est, au même titre qu'un dessin, une représentation subjective du référent visé, et que tout récit, imagé ou non, est reconstruction d'une expérience et non restitution exacte de la réalité. (Bourdieu 2012)

Dans ce sens, le fixe et le matériel des photos assurant la 'visualité' de l'histoire se voient contrebalancés par la 'fragilité' du dessin propice à l'émergence de la fiction, à l'interprétation personnelle ou à l'humanisation du dispositif technique[4] loin du 'sérieux' du reportage. Aussi, le dessinateur s'embarque dans la réalité et se laisse

> immerger dans une 'banalité' […] – c'est-à-dire la vie que l'on connaît tous – et y chercher l'existence, des caractéristiques du lieu dans lequel il se trouve. (Dabitch 2009, 96)

Hormis les images de guerre, nous retrouvons l'image du souk, du port, des illustrations de la vie quotidienne de la ville de Tyr **[fig. 3]**.

L'album se montre révélateur de la société, de sa mémoire, de sa culture dans un cadre historique. Dans un « récit graphique »,[5] le dessinateur avec son carnet et son appareil photo, à l'instar de Joe Sacco cherche à inscrire dans la durée[6] une histoire liant reportage et dessin, ce qui permet aux lecteurs de visualiser l'événement dont il est question à travers le mouvement des images qui suivent les bombardements, les fuites, les angoisses, les rapatriements, etc. Park s'inspire des photos pour réaliser quelques planches. Les impressions dans l'annotation des souvenirs exposent l'acte d'appropriation, devenu un sujet d'apprentissage pour le dessinateur. Il s'agit pour Park, à partir du « vu » de « se forger un catalogue mental ou inspiré » (Demange 2015). Ainsi cette appropriation pousse le lecteur à s'interroger sur « la pratique culturelle de l'histoire comme science de la vérité, du vrai voire du vraisemblable » (Demange 2015). L'important serait plus de s'affranchir du débat sur la fidélité des adaptations pour montrer comment les planches donnent à voir la guerre et comment à partir de l'implication du lecteur, l'histoire peut être comprise. Dans une subjectivité assumée, les bédéistes essaient d'épargner au lecteur la sursaturation des images de violence qui, à force d'être standardisées par les médias de masse, passent parfois inaperçues **[fig. 4]**.

Safieddine, quant à lui, a voulu transcender la visée uniquement personnelle d'un écrit. S'il prend conscience d'une situation et la

4 Sur ce sujet voir Escande-Gauquié, Souchier 2011.

5 L'expression est de Will Eisner, pionnier du *graphic novel*.

6 Un dessinateur « volerait » moins l'image qu'un photographe ou un cameraman. Il faut du temps pour construire son dessin. Cette durée signifie à la fois imprégnation et prise de distance (cf. Dabitch 2009).

e-ISSN 2499-5975

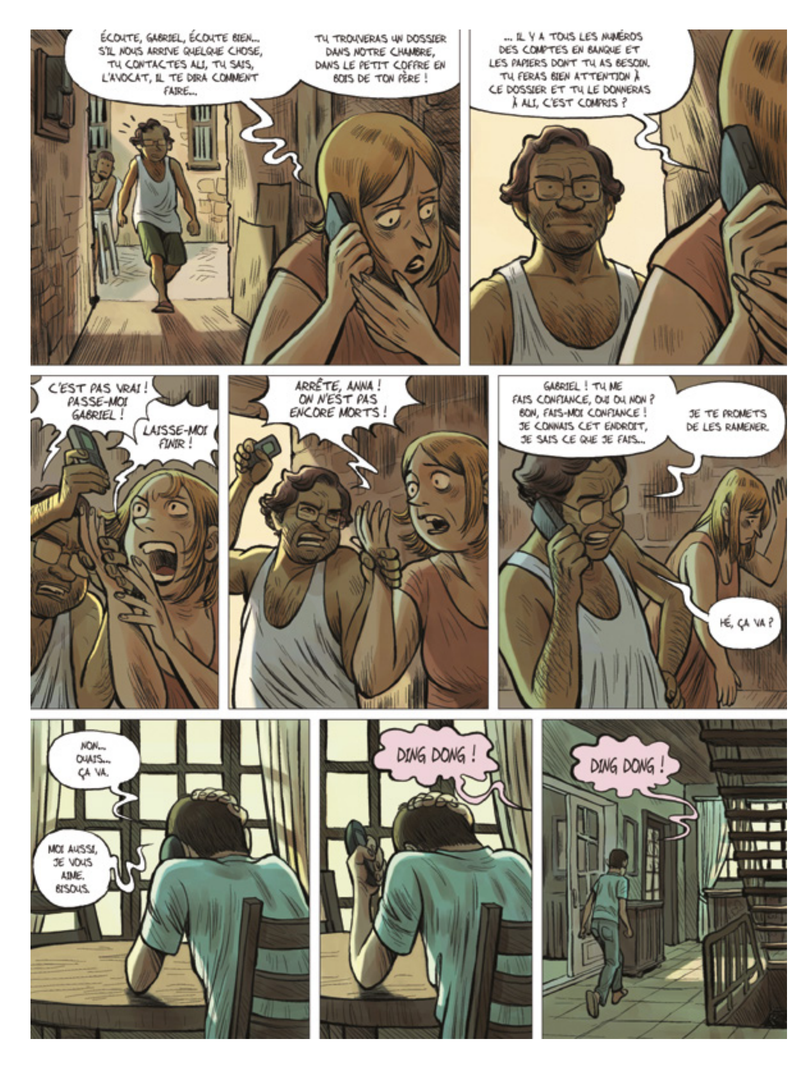


Figure 5 *Yalla Bye*, planche 118

juge par rapport à sa propre expérience et sa sensibilité, il incite, en montrant un souci de quotidienneté, à porter un jugement de valeur sur les combats. L'album traduit plus les séquelles de la guerre que le fait militaire et les champs de bataille. C'est ainsi que l'album présente une panoplie de personnages qui ont un rapport différent à la guerre. Les tensions et les incompréhensions mineures rythmant les échanges au sein de la sphère privée des personnages sont mises en lumière. Le lecteur assiste aux disputes qui s'enflamment entre Anna et Moustapha, aux malentendus entre Gabriel et son ami, aux réactions violentes envers un chien de compagnie, par exemple. Le conflit restreint et diffracté dans les rapports intersubjectifs, contribue à ce niveau, à incarner le bouleversement et le trauma entraînés par la guerre. En partageant une expérience de la réalité et des choses 'vues' avec une appréhension sensible, les auteurs misent sur la dimension profondément humaine du conflit ; en s'éloignant des stéréotypes de la guerre, ils veulent

> saisir ce que la menace quotidienne des bombardements veut dire, ce que devoir fuir veut dire, ce qu'être un civil en temps de conflit veut dire.[7]

Dans leurs joies, leurs peines et leur peur s'écrit une histoire et se révèle une particularité d'une guerre. Denis tient toujours une position à l'écart : il est épris par son jeu vidéo et vit la peur d'être blessé à cause de son hémophilie. Lors des évènements de 2006, il était quasi impossible de se déplacer vers la capitale pour assurer les médicaments ; les routes sont coupées à cause du bombardement. Anna, d'origine française et qui n'a jamais vécu l'expérience de la guerre, se laisse habiter par la peur jusqu'à l'effondrement et la dépression. Elle a peur de perdre ses bien-aimés **[fig. 5]**.

Pareillement, Moustapha, le père de Gabriel vit un paradoxe : il veut sauver sa famille venue occasionnellement rendre visite au Liban du spectacle de la guerre. Mais, en même temps, il refuse de s'enfuir ; il essaie de se racheter et de réparer un passé marqué par l'autorité de son père qui l'avait obligé de quitter le pays pour Paris. Pour lui, le dilemme est de s'exposer aux horreurs de la guerre sans aucune autre défense que le besoin et le courage de l'affronter. L'appel de la mémoire de la guerre de 1975 justifie un besoin d'agir redoublé par l'impuissance. Cette marque obsédante traumatique se voit dans l'architecture de l'album. La structure verbo-iconique de la BD répond à la temporalité narrative fragmentée stratifiant la mémoire de deux guerres dans un jeu de mise en abyme. Le retour au passé est signalé par le noir et le blanc **[fig. 6]**.

7 Amnesty International, dossier in *Yallah Bye*, annexe.



Figure 6 *Yalla Bye*, planche 148

La présence de cette analepse au sein de l'album serait une manière de dire la persistance d'un passé mouvant mais aussi l'expression d'un retour sur soi-même pour signaler une coupure d'avec la réalité, un besoin de se racheter. Intégrer ses souvenirs répondrait ainsi à un besoin de s'attacher à une identité collective. Mais loin d'être un invariant historique, ce passé se montre individuel : c'est l'évocation du projet avorté de Moustapha obligé de fuir la guerre civile. La recomposition d'un passé exprime un désir de s'y approcher pour le restituer, le dire, le faire voir et en guérir des traumatismes. Dès lors, inséré dans une histoire pour montrer une mémoire collective, le passé, comme le souvenir, devient une image 'performative' qui, si elle est symptomatique du trauma, peut conditionner nos perceptions du passé historique et tolérer un jeu de projection et d'identification. S'agit-il ainsi, en fixant le passé, dans une image, de se mettre en garde sur le potentiel de sa performance ou de son déplacement dans la société contemporaine ? Dans, *Dessiner l'histoire* Adrien Genoudet affirme :

> Si nous comprenions et que nous parvenions à comprendre que le passé n'est dorénavant qu'uniquement perçu à travers le prisme de visuels partagés et commentés que nous arrivions sans doute à prendre en compte notre véritable régime d'historicité qui est avant tout [...] un présent enchâssé entre deux murs d'images, le passé et l'à-venir. Considérer que le passé est une image implique nécessairement [...] que l'à-venir est un immense amalgame composite de visuels passés et présents. (Genoudet 2015, 1175)

La bande dessinée expose les enjeux du conflit à travers la mémoire qui oblitère beaucoup de réalités et de détails historiques et ne les présente que par bribes fragmentées ; mais elle vise à découvrir un passé se montrant plus émotionnel que celui présenté dans les manuels d'histoire pour contribuer dans une démarche activement positive à insister sur le devoir de mémoire et le rejet de la guerre.

1.2 Le rôle des médias

Loin de s'inscrire dans une vision consensuelle de l'actualité transmise majoritairement par l'image télévisée, la BD prétend dresser un panneau de la réalité dans une appréhension sensible. Elle se met en plein pied dans le 'vécu' et produit des images personnalisées ; elle transmet les ressentis de ceux qui vivent la guerre et s'insurgent contre des informations 'médiatisées' qui jouent un rôle de cadrage des enjeux « en indiquant à l'individu dans quel cadre il doit penser tel ou tel enjeu » (Belot 2017, 164). Ainsi, la BD cherche non seulement à reconstruire les évènements qui se sont écoulés mais à s'en éloigner :

e-ISSN 2499-5975

> On n'est pas endormi comme à la télévision, devant une vidéo. Mais la véracité est la même : douteuse. Sauf qu'ici c'est assumé, c'est un récit subjectif qui se montre comme tel. (Etienne Davodeau cité dans Le Foulgoc 2009, 88)

C'est en des termes profondément humains que la situation doit être appréhendée et comprise. De ce fait, Gabriel peut présenter les traits d'un pacte autobiographique avec le scénariste. C'est un témoin indirect de la guerre puisqu'il la vit *via* les médias ou les rares communications téléphoniques suppléant l'intensité d'un vivre immédiat et comblant l'abîme de la représentation. La figuration de cette dialectique entre présence et exil enclenche une prise de conscience d'une déperdition et dévoile le dilemme d'une perplexité et d'un travail inassouvi de la quête de la vérité. Ainsi, Gabriel s'interroge sur la raison pour laquelle la situation reste depuis longtemps dans une impasse :

> Gabriel : Putain … Pourquoi il faut toujours toujours toujours, que les Israëliens nous emmerdent !
> L'ami : Je dis juste que… c'est compliqué… le gouvernement libanais est pourri, et tu le sais. Regarde, rien que le problème des palestiniens… *(Yallah Bye*, planche 50)

Le lecteur se trouve confronté à des données hétérogènes ; et la lecture linéaire s'arrête, ébranlée par la voix de Claire Chasal qui transmet une information concernant le Proche-Orient **[fig. 7]** :

> 35 morts dans l'explosion d'un immeuble au Sud-Liban… Qui, selon les sources israéliennes, hébergeait un réseau de la milice chiite. (*Yallah Bye*, planche 30)

Dans les réactions des personnages s'exprime, d'une manière oblique, un scepticisme à l'égard des médias **[fig. 8]** :

> Farès … Regarde ce qu'ils font ! Regarde !
> Ils étaient simplement chez eux ! Hein ! Pourquoi on nous bombarde ? Ils étaient chez eux, regarde !! C'est chez eux, là ! Où tu vois des Hezbollah chez eux ?! (*Yallah Bye*, planche 84)

A partir des planches et des images données, l'album cherche à déduire le côté altéré ou défiguré d'une vérité qui s'assume comme relative : « […] l'image et l'information sont construites et […] elles ne relèvent en rien d'une vérité révélée » (Meirieu). Les images médiatisées empêchent l'objectivité des jugements. Par ailleurs, le pouvoir hypnotique et la capacité de sidération de l'image transmise seront réduits. Le potentiel d'identifier ce « point aveugle, celui d'où



Figure 7 *Yalla Bye*, planche 30



Figure 8 *Yalla Bye*, planche 84



Figure 9 *Yalla Bye*, planche 11

l'on parle et que précisément, on cherche parfois à cacher » (Meirieu) serait aussi sollicité.

1.3 Du pouvoir des images

Si la bande dessinée maintient la dimension du réel, parallèlement, elle la met à distance et la dépasse en cherchant des images qui « laissent moins la trace des inquiétudes que [l'album] a mobilisées que celle des réassurances qu'elle suscite » (Tisseron 1987, 73). Les images, de par leur fonction créatrice, ne masquent pas la violence mais elles l'esthétisent. Les auteurs mettent en évidence l'image de l'enfant inquiet et qu'on cherche à chaque fois à éloigner en lui fermant les yeux et à l'empêcher, autant que possible, de visualiser l'atrocité des faits. Pour dédramatiser les conséquences de la guerre et éviter la peur qui peut en découler, Anna rassure sa fille et transforme, grâce à l'humour, la vision d'un corps amputé **[fig. 9]** :

> Mélodie : Maman… il n'a pas de bras, le monsieur…
> Anna : Tu as vu ça, ma chérie ? C'est un super-pirate ! Il a deux crochets …
> Mélodie : Un super-pirate ! (*Yallah Bye*, planche 110*)*

L'intransmissible de la guerre se lit dans les sillons de l'humour qui cherche à atténuer l'angoisse sans jamais la nier. On est loin de la ridiculisation des blessures de guerre que d'éviter le choc d'images qui peuvent nuire au regard. Le corps blessé est un morceau de l'événement et un stigmate de la mémoire traumatique. La représentation d'un mutilé ayant perdu deux bras remplacés par deux crochets constitue une rupture sémantique qui incite le récepteur *via* un rapport physique à l'image à reconstituer l'histoire imaginant ainsi les causes, les horreurs et les conséquences de la guerre ; « le regardeur est inscrit visuellement dans l'action. Il pénètre la troisième dimension de l'imaginaire », écrit L. Gervereau (2006, 81). L'illustration est performative dans la représentation historique traumatique. Elle illustre d'une manière symbolique et esthétique le continuum entre les combats des conflits géopolitiques et les résultats ; mais, comme constat, elle s'inscrit dans l'imaginaire des contes, ceux des pirates et sert le rejet de la guerre. L'ensemble de la scène amènera le personnage blessé à se transformer, voire à subir une transsubstantiation qui le rangera du côté des super héros. Transformer un corps amputé en « super pirate » constitue un motif qui évite la confrontation directe avec la violence. Les images « ne représentent pas le monde, elles le transforment » (Boucheron 2008, 137). Dans ce sens, l'image montre la guerre comme un fait indicible, intransmissible et inexplicable à un enfant qu'on doit protéger d'un vécu traumatisant. La



Figure 10 *Yalla Bye*, planche 159

guerre « semble davantage s'affirmer dans ce qu'il y aurait à lui en cacher que dans ce qu'il y aurait à en exposer » (Mansour 2012, 102-3).

D'un autre côté, la BD présente des images fortes – parfois sans censure – autour desquelles se greffent émotions, attentes, espoir, dans une vision du destin collectif. Dans *Yallah Bye*, il faudrait bien noter l'importance de l'image qui, par son mouvement, et sa vitesse, traduit une perception historique mettant en exergue les bombardements, la fuite, l'attente, la peur, l'obligation de se cacher, l'angoisse, le traumatisme, le bouleversement de la vie quotidienne, etc. Les traits du visage incarnent l'intensité et la violence de ce qui se passe. A l'instar de la photographie, le zoom sur le visage montre le désarroi, l'effondrement et la peur des personnages. Parfois l'importance est donnée à l'icône au profit du discours qui se réduit au silence ; il s'agit d'un recours imagé pour exprimer l'inédit voire « l'immontrable » d'une ambiance de terreur. Park opte pour une imagerie forte à teneur sérieuse et sobre.

Mais la BD est loin de choquer le lecteur par des images sanglantes ou insoutenables. Les images de corps morts sont présentées autant que possible sans déformations ou altérations qui pourraient paralyser le récepteur dans l'horreur et provoquer chez lui une sidération **[fig. 10]**.

Certes, dans un heurt événementiel narratif, la représentation des ruines, la chute des bombes, les explosions, les cratères et les victimes de guerre amènent chez le lecteur un sentiment de malaise et d'inconfort. L'image instaure « la croyance » en utilisant le fond commun de la souffrance qui met la sensibilité en mouvement. Elle se fait crédible. La dimension émotionnelle se voit investie dans la « majoration immobile » de la destruction et gagne en force de persuasion. La réception se fait émotive, immédiate, prise dans le choc ou l'« étonnement moins intellectuel que visuel » (Barthes 1957, 99). De ce fait, l'écriture entreprend un geste qui surprend aussi bien le lecteur que le protagoniste voyant son ami milicien abattu s'écrouler devant ses yeux ; ce serait l'atteinte de ce *punctum* développé par Barthes et qui tolère une lecture impliquée faisant du lecteur, comme le dit Brecht, un collaborateur dont la conscience est éveillée, et non un consommateur passif **[fig. 11]**.

Face à cette scène, Moustapha prend conscience que la fuite devient une nécessité pour ne pas devoir affronter le risque de la mort. Cette image n'est pas sans rappeler la photographie phare de Robert Capa (*La mort d'un milicien*, 1936) qui, en conjuguant immédiateté et authenticité joue le rôle d'une image-trace contre l'oubli, l'absence et le déracinement. La scène se montre authentiquement « naturelle ».[8] C'est ainsi qu'elle devient une « image-survivance » relevant « d'un vé-

8 Le mot est celui de Barthes et comme dans tout extrait suivant.

e-ISSN 2499-5975



Figure 11 *Yalla Bye*, planche 135



Figure 12 *Yalla Bye*, planche 80

ritable rapt, d'un emportement » (Bert 2002) et figurant dans la mémoire collective. Le choc voulu se veut ainsi « salutaire ». La guerre doit faire horreur et son image dans *Yallah Bye* semble introduire « au scandale de l'horreur, non à l'horreur elle-même » (Barthes 1957, 100). Dans cette perspective, la BD insère les photos des martyrs (trouvées aussi en annexe) comme support et activateur d'une historiographie et d'une mémoire. « Mettre une photographie à la présence d'un défunt vise à donner une identité et une mémoire » (Kanafani-Zahar 2011, 158). Implantées partout dans les rues, les photos constituent une volonté du non-oubli. L'image, dès lors, doit se lire au-delà de sa valeur informative : elle est à la fois « signe et procuration » (Derrida) qui défie la reconstruction narrative d'événements traumatiques.

Les auteurs jouent aussi sur le symbolique et les allégories animales.[9] La fabulation supplée à l'indicible et les planches se transforment en « supplément en souffrance » : l'image des chatons écrasés par une pierre par deux adultes (planche 80) servent le déplacement de la blessure traumatique **[fig. 12]**.

C'est une scène violente à laquelle assiste, d'une manière imprévue, la petite Mélodie. L'angoisse, la peur, la perte de l'appétit, autant d'émotions fortes s'emparent de l'enfant face au choc des images pénibles. Les auteurs ne cherchent pas à étouffer les sentiments de leurs protagonistes face aux spectacles horribles pour ne pas les conduire à un traumatisme qui peut les perturber durablement. A plusieurs reprises, Mélodie (planche 79) pleure devant ce qui peut se présenter comme aliénant ou inapproprié. Les bédéistes poussent leurs protagonistes à exprimer leurs émotions face aux images violentes pour les interpréter ou se les approprier différemment ; se débarrasser de l'impact direct des images qui, par leur brutalité, présentent un risque de sidération, aiderait à « s'immunise[r] naturellement contre le spectacle des horreurs réelles auxquelles [on] pourrait être confronté » (Tisseron 2003). Si l'écriture et l'image enrôlent le récepteur et/ou le protagoniste dans la mécanique guerrière, elles doivent lui permettre d'analyser les faits et même de les transposer. Ainsi, Denis, lui, malgré son autisme ou bien de son indifférence apparente vis-à-vis de ce qui se passe, transpose sa 'tristesse' et son angoisse dans un jeu vidéo se montrant comme un prolongement du contexte guerrier. Cette pratique vidéo-ludique pourrait l'amener à une sorte de renforcement de 'représentations du monde' : Denis, ne pouvant pas agir dans ou sur le monde réel, se fait héros virtuel pour sauver sa cité. Sauver le pays est certes le rêve de Safieddine ;

9 Comme celles des tortues qui s'accouplent et dont l'interprétation se lie aux mouvements dramatique et psychologique. Le dessin situé dans ce contexte semble superposer les pulsions de vie et les pulsions de mort en période de guerre ; interprétation qui pourrait rappeler les réactions des protagonistes 'résilients' dans le film libanais « Sous les bombes » tourné pendant la guerre des 33 jours en 2006.

depuis *Les Lumières de Tyr*, cette 'illusion' commence à se dessiner ou à se formuler :

> Je fais alors cette histoire de super-héros dans les années 1980, avec des gosses de toutes confessions, naïfs, assez purs, qui tentent de faire ce que leurs parents ne savent pas faire : sauver leur pays, alors que la guerre, l'ennemi est là, près d'eux, juste à quelques pas…[10]

2 L'expression de la résilience

Le devoir de mémoire, le rejet de la guerre, l'exaltation patriotique, la résilience sont autant de thèmes qui, sans verser dans le dogmatisme, génèrent la structure verbo-icônique de *Yallah Bye*. Si l'album expose la fragilité séculaire de la situation au Liban, il laisse transparaître une idéologie transgressive qui pense à un rêve de paix et d'organisation, comme c'est le cas de l'album précédent. Histoire, mémoire et interprétations se voient mêlées par le biais du rire, du déni et de la redondance.

2.1 Du rire à la dérision

Souvent, le rire et l'humour viennent interrompre, perturber ou déjouer le cadre violent des événements. Dans ce sens, les images et les discours articulent conjointement dans leur dispositif le rire et la cruauté de la guerre. Ils s'associent à une perspective de résistance sociale et individuelle. Moustapha, pour éviter les tensions dans les moments de détresse n'arrête pas de dire des blagues ; dans un moment critique, les personnages sont obligés de courir pour fuir les bombes qui ravagent les habitations et les civils : Moustapha, lui, en tentant d'exorciser sa peur ou de la dompter, trouve que cette course est utile pour garder la ligne : « Ah ! Ah ! C'est l'occasion de perdre quelques kilos ! » (*Yallah Bye*, planche 64), dit-il. Parallèlement, Denis pour se détendre des tensions et des peurs qui l'habitent, lance une cigale morte sur sa sœur. Les protagonistes livrent, par leur sens d'humour, une leçon sur cette résistance contre le fatalisme. « Nous sommes comme le Phoenix » (*Yallah Bye*, planche 42), est-il dit. L'humour est une échappatoire, un réflexe de survie quand la mort est omniprésente. L'image phare (première de couverture) des Libanais qui fument leur narguilé au milieu des débris, les rencontres autour du houmous, de l'arak, des pistaches et de la viande grillée ne seraient qu'un signe de résilience **[figs 13-14]**.

10 Déclaration de Safieddine citée par Pasamonik 2015.

e-ISSN 2499-5975

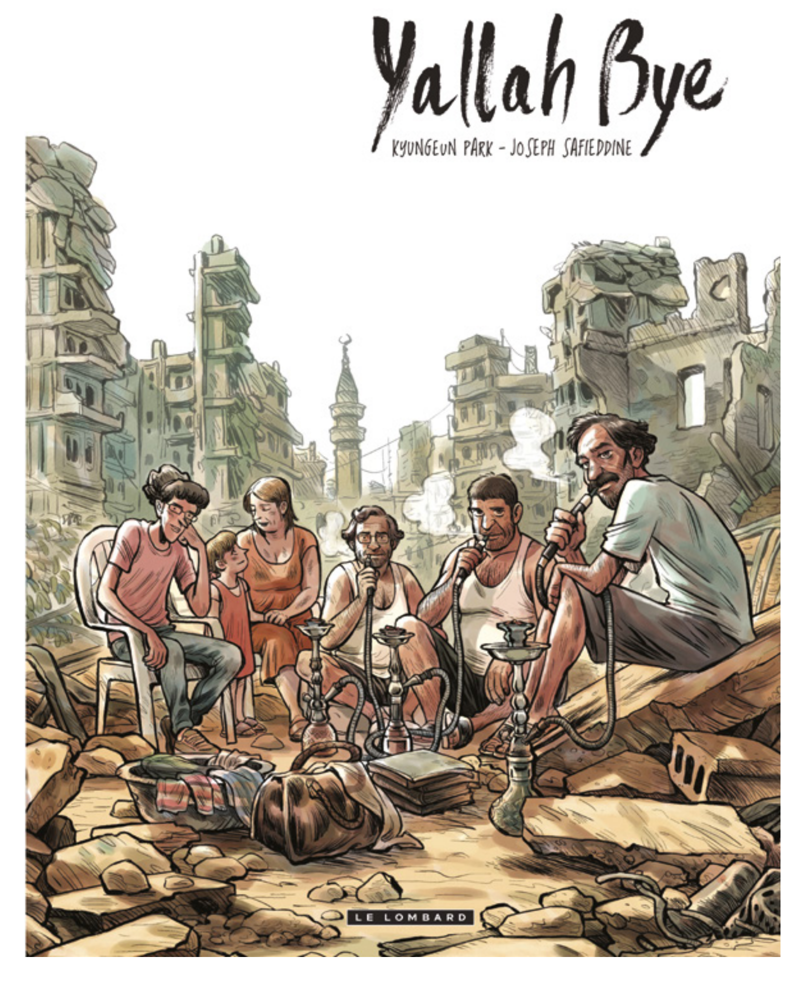


Figure 13 Page de couverture, *Yalla Bye*



Figure 14 *Yalla Bye*, planche 83

La guerre dévoile la capacité d'adaptation et intensifie l'envie de vivre. L'humour implique ainsi le triomphe du moi et du principe de plaisir en dépit des réalités extérieures défavorables. Le lecteur, quant à lui, « du fait qu'il adhère et participe au comique de la plaisanterie, […] peut se décharger sans risque de ses propres tensions agressives » (Mercier 2001, 11). Il adhère à la notion d'illusion prise dans le sens d'une « aire transitionnelle », sorte d'univers parallèle en dehors de la réalité et de la fiction, avec son propre temps, espace et logique (Picard 1986, 146-7). Et la lecture serait un 'jeu' contre la guerre. L'humour qui se transforme en caricature ou en mise en dérision se montre comme un libérateur des tensions mais il se formule sur une ambivalence ; s'il exprime le désarroi, il constitue un défi à la mort. Moustapha, incapable de riposter à la violence par la violence, élabore une vision plaisante mais péjorative de l'autre :

> Vous connaissez le pire dilemme pour un juif ?
> Une tranche de jambon gratuite ! Ah ! Ah ! Ah ! (*Yallah Bye*, planche 83)

Le rire constitue la seule arme possible face à la barbarie d'un pouvoir qui s'acharne à attaquer même les civils innocents. Dans ce sens, l'humour serait-il une invitation à se moquer de ce tiers et à le refuser ?

> Il est 13h ! Ils font ça exprès pour nous couper l'appétit ! (*Yallah Bye*, planche 23)

> Il est 13h. Ils sont ponctuels ! (*Yallah Bye*, planche 33)

La dérision ritualise la contestation en usant d'une violence symbolique qui reste de l'ordre du verbal et qui jugule en partie les risques de remise en cause plus violente des pouvoirs. Le caractère libératoire de la dérision s'affirme comme une ressource créatrice qui permet de déboucher sur une vision nouvelle loin de la destruction. Cependant, elle insiste sur le côté humanitaire en exposant les répercussions de la guerre de 2006 comme le manque de nourriture, d'eau et d'électricité.

> Et… on mange quoi exactement, quand y a rien ?
> Tu peux manger tes tongs. (*Yallah Bye*, planche 109)

Le tragique d'un quotidien se montre biaisé par le rire du type subversif. Il s'apparente chez les libanais à une forme de résistance laconique et démystificatrice. La mise en abîme de l'humour place le lectorat entre contestation et régulation. Elle le conduit également à la remise en cause de certaines données qui, de résidus de guerre sont transformées en conventions largement acceptées :

> Guerre ou pas guerre, il y a toujours des coupures dans ce pays de fous !
>
> Nous, on est habitués ! Et puis, on aime les bougies ! C'est pas vous les Frenchies qui êtes les romantiques, c'est nous les libanais ! Ah Ah ! (*Yallah Bye*, planches 130 et 131)

La BD se situe entre l'intention destructive ou agressive et la pulsion créatrice qui génère « les mots d'esprit ». Avec l'humour, l'album dans son écriture de la vérité frôle l'impossible de la représentation, celle du trauma. Mais cette déperdition ou cet égarement serait l'épreuve même de cette vérité. Le rire amer surgit à partir du spectacle de la souffrance et se montre comme une allégresse au milieu de la cruauté. Et comme effet, il présuppose une profonde affinité entre les héros et le lecteur, mais surtout confine à une forme de voyance humoristique qui permet, dans la confusion entre ce qui est cocasse, inattendu, drôle, fantasque, d'une part, et ce qui est tout à fait cruel, sérieux et violent, d'autre part, d'associer le rire au refus de la guerre, voire à la résistance.

2.2 Entre déni et images redondantes

Les auteurs œuvrent pour une stylisation de l'histoire ; ils visent à attribuer à l'histoire un sens téléologique dans la mesure où il serait loisible de relier les événements historiques entre eux pour pouvoir y lire 'un destin', une finalité au-delà des dates. Dans ce sens, il ne serait pas anodin que la BD mette en parallèle des images et des scénarios qui se ressemblent ou qui se répondent. Ce serait une sorte de tressage qui, selon le concept de Thierry Groensteen

> consiste en une structuration additionnelle et remarquable qui, tenant compte du découpage et de la mise en page, définit des séries à l'intérieur d'une trame séquentielle. (1999, 173)

Des liens et des résonances se font remarquer au sein de l'album ; ils n'assurent pas uniquement une continuité narrative mais permettent d'emprunter la voie de l'interprétation littéraire ou la construction d'un deuxième degré de lecture. Dans *Yallah Bye*, la concaténation des éléments graphiques et textuels devrait amener à une prise de conscience quant à la complexité de la situation qui ne cesse de tourner en rond et de se répéter, bloquée contre des impasses politiques. Georges Corm l'avait bien expliqué :

> L'intensité de cette situation conflictuelle s'autoperpétue de la sorte, comme enfermée dans un cercle vicieux ; elle est elle-même amplifiée au fur et à mesure que le conflit perdure, sans qu'une issue d'apaisement puisse être entrevue sérieusement. (Corm 2015, 147)



Figure 15 *Yalla Bye*, planche 156



Figure 16 *Yalla Bye*, planche 158

La lecture se voit guidée ainsi par une « arthrologie générale » qui consiste à tisser des relations entre les images ou les vignettes plus ou moins distantes en s'appuyant sur la répétition des motifs visuels **[figs 15-17]**.

Le lectorat est invité à repérer ce jeu de miroir entre le passé et le présent ou entre la représentation des deux guerres pour comprendre qu'il n'y a jamais eu de rupture ni de transformation mais une permanence, une continuité notamment au niveau du vécu et de ses conséquences. Des scènes se répètent ; parfois, il s'agit d'une appréhension ou reformulation des images existantes ; ce sont les mêmes illustrations qui défilent avec un changement de teinte. Moustapha, lors de la première guerre, suite à un voyage arrangé par son père, prend la fuite pour la France au bord d'un bateau nommé « Sérénade » ; parallèlement, lors de la « Guerre des 33 jours », Moustapha et sa famille, pris en charge par l'ambassade française, sont rapatriés au bord de « Sérénade ».[11] Les images reviennent pour souligner avec intensité ce renoncement répétitif à la résistance face à la hantise de la mort ou de la destruction, face à ce mécanisme rigoureux sur laquelle plus personne n'a de prise. Cette fuite obligée marque une tension utopique vers le passé mais aussi la recherche d'un Ailleurs loin de l'exacerbation de la guerre. Dans les deux cas, Moustapha est privé de cette possibilité de se racheter, d'être dans l'histoire sans culpabilité ou de tourner l'histoire en mythologie parce qu'« il n'y a pas de liberté de manœuvre pour les personnages pris dans l'engrenage de l'Histoire » (Rasson 1997, 151). Moustapha part et laisse derrière lui ses parents, ses proches, ses amis mais surtout un père autoritaire qui se montre seul avec son chapelet ou son narguilé après chaque départ forcé de son fils **[fig. 17]**.[12]

À cet égard, la représentation réitérée de la posture d'un père pris dans ses soucis ne peut pas passer inaperçue ; elle se fixe dans la mémoire et révèle l'angoisse de celui qui vit la guerre ou qui la subit à distance. C'est ainsi le cas de Moustapha qui, après sa fuite, visualise, indigné, les événements depuis l'exil (Planche 30 *vs* planche 157) ; pareillement, Gabriel qui, bloqué en France loin de ses parents, voit angoissé les images intolérables de la guerre. Devant ces images de mort et de douleur, les protagonistes se sentent impuissants ; ce qui aggrave leur sentiment de culpabilité. La répétition constitue un mécanisme clé pour signifier l'immuabilité de la situation ou impliquer le renouvellement du même.

Cette redondance, montrant une tragédie qui se répète ou qui se profile à la fois identique ou différente, illustre la tension entre 'rien ne change' et 'tout change'. Par cette représentation, la guerre se

11 *Yallah Bye*, planche 156 *vs* planche 158.

12 *Yallah Bye*, planche 158 *vs* planche 126.

e-ISSN 2499-5975



Figure 17 *Yalla Bye*, planche 126

montre figée en dehors de toute temporalité événementielle qui finit par être 'définitivement' résolue. La stabilité fragile peut, d'une manière arbitraire, basculer et entrer dans le cercle de la violence puisque les libanais semblent vivre dans le temps infini et potentiel de la guerre devenue culture de permanence ou d'habitude. Chaque attaque violente s'apparente « à un « retour en arrière » qui pointe vers le conflit comme une matrice de sens a-historique » (Rivoal 2014, 509). Dans ce sens, l'album illustre et raconte d'une manière alternée deux guerres mais ces temps

> ne se divisent pas en un avant | un pendant | et un après-guerre. Les temps de Beyrouth seraient les temps d'une bombe perpétuelle ; des temps d'éclats dont l'éclatement ne se termine pas. (Mansour 2012, 123)

La négation du temps est ainsi réalisée.

Certes, l'album, à travers la représentation artistique et culturelle de la guerre, n'empêchera pas les hommes de se battre ou de se faire la guerre ; il n'est pas un support de mobilisation mais, peut-être, il contribue

> à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable. [Il forge] contre le consensus d'autres formes de 'sens commun', d'un sens commun plus polémique. (Rancière 2008, 84)

Ce serait un moyen qui pousse à penser autrement le pays, à revoir le pacte désormais caduc des aînés partagés entre abdication du départ et l'épreuve des différentes formes de la guerre devenue, dès lors, habitude. *Yallah Bye*, en montrant le lien redondant entre ces moments de violence, fait ainsi l'éloge de la fragilité de la situation qui tombe d'une manière irrémédiable dans la courbe de « c'est toujours pareil chez nous », « c'est toujours comme ça, ici… », « on est comme ça, nous ! C'est l'habitude ! », « C'est la routine ça», « c'est la routine, ici », « ce n'est rien ça ! Comme d'habitude, ici », « C'est le Liban !».[13]

2.3 La permanence

En réaction aux calamités de la guerre, beaucoup de libanais se laissent gagner par des fougues pacifistes ; ils ont l'habitude de la guerre ; leur passé est sanglant. La guerre se raconte comme un événement habituel auquel il faudrait s'acclimater pour survivre ou résister. Au bord de l'avion qui a dû faire une déviation à Damas, Park,

13 *Yallah Bye*, respectivement planches 15, 16, 15, 13, 16 et annexe.

en tant que visiteur pour la première fois, avait bien détecté le sentiment d'habitude.

> J'ai regardé autour de moi. Les passagers me semblaient étrangement calmes. Personne n'avait l'air angoissé, personne n'insistait auprès de l'équipage pour savoir ce qui se passait exactement. Les gens ne paraissaient pas particulièrement surpris, comme si ce genre de chose était habituel. Je crois que la plupart d'entre eux étaient libanais ou franco-libanais : les années de guerre civile et les invasions incessantes leur avaient-elles appris à affronter ce genre de situation ? (*Yallah Bye*, cité en annexe)

La guerre civile et celle d'août 2006 se présentent comme une histoire ou une longue dispute qui ne mène nulle part, sinon à une trêve entre les citoyens eux-mêmes ou entre les libanais et leurs ennemis. Tout se passe comme si la guerre était devenue chez les libanais comme un pain quotidien, une permanence, une routine. Face à l'inquiétude de sa femme, Moustapha tente de ne pas désister ; dans ses paroles retentit le déni d'une guerre durable qui l'empêche de succomber dans le cycle vicieux de l'angoisse. Son discours se voit marqué par la négation ou par une assertion qui, jouant le rôle d'un euphémisme, cherche à atténuer le deuil, le désastre et l'acte de la guerre. Hormis l'oubli de réalité, il dresse le rêve d'un être hors de la violence. Cette tendance au déni se manifeste ainsi dans une distorsion du sens qui fait vivre les Libanais dans un hors temps, dans l'illusion que tout ce qui se passe n'est pas réel.

> Moustapha : C'est rien du tout … Demain, tout est fini, ok ?
> Moustapha : Arrête de toujours t'inquiéter, Anna. C'est rien du tout. Je t'assure, dans deux jours max, Tout est fini, ok ? Crois-moi. (*Yallah Bye*, planches 14-15)
> Anna : Oui, enfin, vous êtes bien gentils à jamais vous inquiéter. Il pourrait pleuvoir des bombes que vous resteriez calmes ! Ah, Ah !
> Moustapha : D'ici quelques jours, ça sera fini, crois-moi. (*Yallah Bye*, planche 23)

Si, par la négation, Moustapha s'oppose et rejette sans force la guerre en la dépouillant de sa valeur de vérité de fait, il y montre son habitude et son accoutumance. Il est un survivant à la bombe, un descendant des obus ; pour lui, la guerre s'afficherait comme familière, une habitude loin d'être interrogée. S'agit-il comme le dirait Georges Perec d'une sorte d'anesthésie ?

> Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne

> pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. (Perec 1989, 9)

La guerre n'est plus cet événement perturbateur. Elle rythme la temporalité des routines et des rituels. Pour se protéger et « ne pas se laisser gâcher [les] vacances » (*Yallah Bye*, planche 23), Moustapha essaie de 'vivre avec' cherchant de lutter contre l'envahissement progressif de la peur ; il adopte une posture de déni et tend à mettre les événements à distance, mais ceci n'efface pas le sentiment d'accablement, sentiment auquel le lecteur ne peut s'accrocher mais il serait appelé à le comprendre.

> Moustapha : Attends, Anna ! j'ai l'habitude, écoute-moi un peu ! ça va durer encore deux, trois jours, et puis basta ! (*Yallah Bye*, planche 54)

Sous le halo de la routine et de la permanence, la guerre est devenue un 'mythe' rythmant le quotidien des libanais. Elle est considérée comme allant de soi, de l'ordre du banal, du commun ou du courant qui n'est que trop rarement interrogé à l'aune des conditions de la vie contemporaine. On ne cherche pas à lui mettre fin ou en trouver une solution. Certes, il ne s'agit pas dans *Yallah Bye* du déni du passé de guerre ou d'une mémoire collective, mais, comme dans un mécanisme de défense, il y a plus une tentation de nier l'acte présent et de cacher une épuisante inquiétude :

> Et puis même, tu crois que les israéliens me font peur ? (*Yallah Bye*, planche 13)

> Tu sais, ici, personne ne s'inquiète jamais. (*Yallah Bye*, planche 14)

> C'est pour faire peur…Mais personne n'a peur ici ! Ah, Ah ! (*Yallah Bye*, planche 25)

Face à l'insécurité générale que l'ennemi essaie d'installer dans le pays en lançant des tracts et des bombes, les personnages veulent manipuler la peur et gérer le traumatisme. Ils semblent refuser l'image d'une menace ou d'un danger suffisamment prégnants. Les combats qui se renouvellent cinétiques et dynamiques fondent leur rapport à l'histoire et leur permettent de développer une sorte d'immunité, une forme de lutte contre la peur dans une ambiance de terreur accentuée d'un sentiment d'insécurité. Mais on est loin de se trouver insensible aux images de violence ou de destruction à l'instar du film *Brazil* de Terry Gilliam. Dans *Yallah Bye* demeure, d'une manière pa-

tente, la tenace volonté de demander la paix et le droit à la vie. Mais le problème du déni continuel est que les gens vont continuer à mourir ou à subir la guerre sans que rien de sérieux ne soit tenté.

3 Conclusion

Prouver, émouvoir, séduire sont les buts accordés à cette BD qui réussit à concilier la démonstration, l'émotion et le plaisir. En exposant une construction mémorielle devenue certes un mythe personnel, l'album permet une meilleure compréhension du passé qui peut resurgir et se répercuter activement sur le présent. Parallèlement, il montre la difficulté de la situation, incite à la réflexion ou à l'interprétation sans inscrire les événements ou le cadre narratif de la guerre dans des moralités ou des discours conventionnels. Ecrire la guerre serait, à cet égard, un moyen d'apprivoiser les mémoires traumatiques, de soulever le problème et de le reconnaître afin de rendre plus facile son traitement « sans anathèmes, imprécations ou violences guerrières, comme c'est le cas actuellement » (Corm 2015, 147)?

Bibliographie

Corpus

Safieddine, J. ; Park, K. (2015). *Yallah Bye*. Bruxelles : éd. Le Lombard.

Bibliographie et sitographie

Barthes, R. (1957). « Photos-chocs ». *Mythologies*. Paris : Seuil, 98-100.
Belot, C. (2017). « Quel rôle jouent les médias dans la justification des interventions armées ? Effets de cadrage sur les court et long termes ». Baechler, J. ; Ramel, F. (éds), *L'Arrière*. Paris : Hermann, 163-79.
Bert, J.-F. (2002). Compte rendu de *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, par Didi-Huberman, G. *Questions de communication*, 2. https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7290.
Boucheron, P. (2008). *Léonard et Machiavel*. Lagrasse : Verdier.
Bourdieu, S. (2012). « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde ». *COnTEXTES*, 11. https://doi.org/10.4000/contextes.5362.
Carrier, M. (1999). « La bande dessinée : sens et langage ». Compte rendu de *Système de la bande dessinée*, par Groensteen, T. *Acta fabula*, 4(2). https://www.fabula.org/revue/cr/425.php.
Corm, G. (2015). *Pour une lecture profane des conflits*. Paris : La Découverte.
Dabitch, C. (2009). « Reportage et bande dessinée ». *Hermès. La Revue*, 54(2), 91-8. https://doi.org/10.4267/2042/31562.

Demange, J. (2015). « Visualiser le passé ». Compte rendu de *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*, par Genoudet, A. *La vie des idées*. `http://www.laviedesidees.fr/Visualiser-le-passe.html`.

Delorme, I. (2019). *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Dijon : Presses du Réel.

Escande-Gauquie, P. ; Souchier, E. (2011). « Matières et supports, la bande dessinée dans tous ses états ». *Communication & langages*, 167(1), 17-29. `https://doi.org/10.4074/S0336150011011021`.

Genoudet, A. (2015). *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*. Paris : Le Manuscrit, « Graphein » [Kindle].

Gervereau, L. (2006). *Montrer la guerre ?*. Slovénie : Isthmes éditions.

Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF.

Jablonka, I. (2014). « Histoire et Bande dessinée ». *La vie des idées*. `https://laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html`.

Kanafani-Zahar, A. (2011). *Liban : la guerre et la mémoire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Le Foulgoc, A. (2009). « La BD de reportage : le cas Davodeau ». *Hermès. La Revue*, 54(2), 83-90. `https://doi.org/10.4267/2042/31561`.

Londei, D. (2013). « Les sens de l'événement ». *Dire l'événement : Langage, mémoire, société*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 11-20. `http://books.openedition.org/psn/10408`.

Mansour, L. (2012). *Corps de guerre. Poétique de la rupture*. Paris : L'Harmattan.

Meirieu, P. (non publié). « Éduquer aux médias, éduquer les médias : pour un sursaut citoyen ! ». *Congrès de la FADBEN* (Lyon, le 29 mars 2008). `https://www.meirieu.com/ARTICLES/fadben_eduquer_aux_medias.pdf`.

Mercier, A. (2001). « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs ». *Hermès. La Revue*, 29(1), 9-18.

Pasamonik, D. (2015). « *Yallah Bye* ou l'éloge de la fragilité ». *ActuaBD*. `http://www.actuabd.com/`.

Perec, G. (1989). *L'Infra-ordinaire*. Paris : Seuil.

Picard, M. (1986). *La lecture comme jeu*. Paris : Minuit.

Rancière, J. (2008). « Les paradoxes de l'art politique ». *Le spectateur émancipé*. Mayenne : La Fabrique édition, 56-92.

Rasson, L. (1997). *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes*. Paris : L'Harmattan.

Rivoal, I. (2014). « Écritures suspendues, vies engagées. Traverser la guerre civile au Liban ». *Ethnologie française*, 44(3), 503-12. `https://doi.org/10.3917/ethn.143.0503`.

Tisseron, S. (1987). *Psychanalyse de la bande dessinée*. Paris : PUF.

Tisseron, S. (2003). *Images violentes, violences des images*. Conférence prononcée à l'occasion du IIe Congrès international *Communication et réalité* de Barcelone (mai 2003), mise en ligne sur le site web de la Régie du cinéma du Québec. `https://www.rcq.gouv.qc.ca/FTP/Chroniques/Tisseron.pdf`.

Tisseron, S. (2008). « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle ». *Champ psychosomatique*, 52(4), 47-57. `https://doi.org/10.3917/cpsy.052.0047`.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Construction et déconstruction de la masculinité hégémonique dans *L'Arabe du futur 1 : Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)* de Riad Sattouf

Giorgia Lo Nigro
Università degli Studi di Udine; Università degli Studi di Trieste, Italia

Abstract Through the analysis of the graphic novel *L'Arabe du future 1. Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1985)* by the Franco-Syrian cartoonist Riad Sattouf, this contribution aims to investigate the construction of hegemonic masculinity in Gaddafi's post-colonial Libya and Hafez al Assad's Syria. First, this study intends to track the stages of Riad's journey towards the achievement of hegemonic masculinity. In this context, a special focus will be laid on the construction of the mother's character through that of the father, thereby showing how the female character takes shape from the male perspective. Second and finally, it attempts to analyse how the author implements a deconstruction path of hegemonic masculinity by using certain rhetorical devices, namely irony, stereotype repetition and the adoption of his own perspective as a child.

Keywords Riad Sattouf. Francophone Syrian Literature. Francophone comics. Gender construction. Identity deconstruction. Hegemonic masculinity.



Peer review

Submitted 2021-07-14
Accepted 2021-09-25
Published 2021-12-20

Open access



Citation Lo Nigro, G. (2021). "Construction et déconstruction de la masculinité hégémonique dans *L'Arabe du futur 1 : Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)* de Riad Sattouf". *Il Tolomeo*, 23, 243-268.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/028

1 Introduction

Cet article s'intéresse à la construction et à la déconstruction de la masculinité hégémonique[1] dans *L'Arabe du futur 1. Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)* (dorénavant *L'Arabe du futur 1*). Le choix d'analyser ce type de masculinité parmi d'autres découle de deux considérations : la première est que c'est la forme de masculinité que les acteurs sociaux essaient de transmettre à Riad, pour qu'il puisse s'insérer dans la chaîne de répétition des valeurs sociales conventionnelles ; la deuxième est qu'il est de plus en plus crucial de s'interroger sur les masculinités hégémoniques car elles sont souvent à l'origine de rapports de genre inégaux (Connell 1987 ; 1995). Questionner cette notion nous oblige à la considérer dans son rapport avec les masculinités non-hégémoniques[2] et les féminités accentuées[3] sans lesquelles elle n'existerait pas (Connell 1987, 183) ainsi que dans sa valeur d'intersectionnalité[4] avec la nationalité et le genre féminin.

Il s'agira en premier lieu de tracer le parcours de construction de la masculinité hégémonique de Riad ; en effet, nous avons décidé d'analyser le premier tome de cet ouvrage en cinq volumes parce que c'est à ce moment que son enfance débute et que les structures de la masculinité hégémonique en question commencent à s'enraciner en lui. Ensuite, nous expliquerons comment les personnages féminins, qui représentent un type de féminité accentuée, se déterminent à partir des personnages masculins. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les *masculinities studies* ainsi que sur l'analyse de Bourdieu (1998) articulée autour de la notion d'*habitus* ;[5] ce choix a été déterminé par la proximité entre le temps de l'ouvrage (1978-1984) et la période étudiée par Bourdieu (1990-1998) mais également par la na-

1 Le concept de masculinité hégémonique a été introduit par Carrigan, Connell, Lee (1985) et redéveloppé par Connell (1987 ; 1995). Cette notion fait référence à un modèle dans lequel les traits masculins stéréotypés sont idéalisés en tant qu'idéal culturel masculin, ce qui légitime des rapports de genre inégaux parmi les masculinités et les féminités (Connell, Messerschmidt 2005). Pour une vue d'ensemble de son évolution, voir Messerschmidt 2018.

2 Les masculinités non hégémoniques représentent ceux groupes qui sont marginalisés par la masculinité hégémonique.

3 Il s'agit de ces formes de féminité qui entretiennent une relation complémentaire et accommodante avec la masculinité hégémonique (Messerschimdt 2018, 18).

4 Les études sur l'intersectionnalité ont montré l'importance de facteurs tels que le genre, la classe, l'âge, la sexualité et la nationalité dans la constitution et la transformation des masculinités hégémoniques ; cependant, en fonction du contexte, on peut décider d'en considérer uniquement certains (Messerschmidt 2018, 99).

5 Bourdieu explique comment le *doing gender* (West, Zimmermann 1987) s'accomplit dans des situations spécifiques à partir de l'*habitus*, c'est-à-dire un ensemble de « structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes » (1980, 88).

Il Tolomeo
23, 2021, 243-268 | e-ISSN 2499-5975

ture patriarcale du cadre social dressé par Sattouf qui évoque l'analyse de Bourdieu.

Nous tracerons enfin le parcours parallèle de déconstruction mis en œuvre par l'auteur à travers l'usage de sa perspective d'enfant et d'autres dispositifs rhétoriques, tels que l'ironie, la moquerie et la répétition des stéréotypes ; dans ce cas, nous nous servirons des théories sur la relation entre mots et images de Martinec et Salway (2005), des études sur l'ironie de Kerbrat-Orecchioni (1978) et Wilson et Sperber (1978), sur la répétition (Bergson 1938) et enfin sur la bande dessinée (Groensteen 2011).

Pour résumer, notre hypothèse est que Sattouf développe un parcours de construction d'un type de masculinité hégémonique sur le plan thématique qu'il déconstruit sur le plan littéraire ; la coprésence de ces deux processus nous permet d'éclairer la position de l'auteur. À ce sujet, plusieurs études lui ont reproché de diffuser des stéréotypes sur le monde arabe dans le cadre de l'histoire de son enfance (Reyns-Chikuma, Ben Lazreg 2017, 770) même si l'ensemble de son œuvre semble suggérer le contraire.[6]

2 Une masculinité hégémonique multiculturelle en construction

Tout commence au point zéro qui est aussi l'incipit de l'ouvrage de Sattouf. Le temps de l'incipit du roman est aussi le temps zéro de la structure virile[7] parce qu'à ce moment-là, rien, ni dans l'attitude ni dans le corps de Riad, n'arrive à suggérer l'identité anatomique de son sexe ; autrement dit, aucun champ d'action n'est laissé à la structure virile puisque ses marques distinctives n'ont pas encore été données ni au corps ni à l'attitude de ce petit enfant : c'est comme si le sexe anatomique lui-même n'existait pas hors de son corps car il existe uniquement pour lui et non pour la société.

La confusion de Riad, que ses mots, ses expressions de stupeur et son regard perdu révèlent au lecteur, dérive du fait que, à ce point zéro, qui est à la fois l'incipit de sa vie et le point d'absence de la structure virile, son 'identité anatomique' et la connaissance qu'il a faite de son corps ne trouvent pas de validation hors de lui ; au contraire, les sociétés les nient et son point de vue d'enfant anatomiquement

6 L'œuvre de Sattouf témoigne d'un engagement social remarquable qui passe à travers le stéréotype pour le critiquer. À titre d'exemple, voir son côté féministe dans *Les cahiers d'Esther* (2016-2021) ou dans son film *Jacky au royaume des filles* (2014), où il recourt à une stratégie d'inversion des normes de genre pour les subvertir. Voir encore sa critique de l'identité virile dans *Pascal brutal* (2006-2014).

7 On considère ici la virilité comme un trait de la masculinité hégémonique prise en examen ; voir la notion de 'gendered quality content' (Schippers 2007).

mâle est rejeté dès qu'il est placé dans l'espace social féminin du fait qu'il peut passer pour une femme à ce stade. L'enfant mâle est donc assimilé à la femme en permanence et cette association se réalise à la fois et au même degré dans les sociétés arabes et française.

Ses traits féminins sont à l'origine de ce malentendu. Cependant, même à ce moment, il n'hésite pas à se définir un homme parfait au moment où il est « tout frais pondu » (7) **[fig. 1]** :

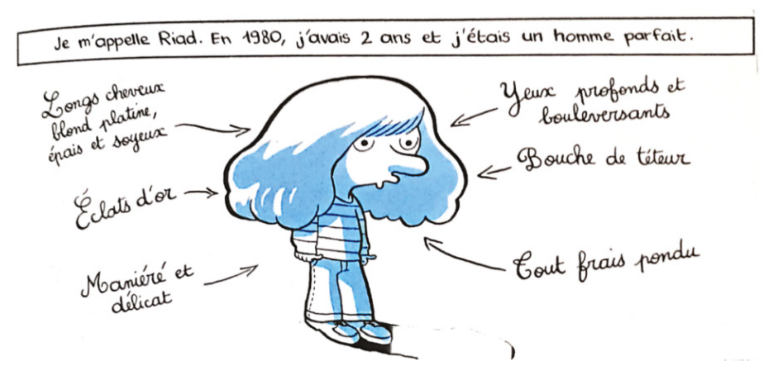


Figure 1 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 7). © Allary Éditions

Ce constant questionnement de l'identité du protagoniste émane de personnages représentant des valeurs différentes ; cela se voit clairement dans les vignettes 2, 3 et 4, dont il faut considérer les lieux de l'action, indiqués par les couleurs : bleu pour la France, jaune pour la Lybie et rose pour la Syrie. Dans la figure 2, c'est une femme française qui s'adresse au petit comme s'il était un bel objet à garder et à regarder tandis que dans la figure 3 ce sont des femmes syriennes qui sont stupéfaites par les cheveux blonds de l'enfant **[figs 2-3]** ; dans la figure 4, la grand-mère de Riad questionne l'identité de l'enfant tout en demandant en arabe syrien « *Had sabei ouala benet ?!?* »(C'est un garçon ou une fille ?) (39) **[fig. 4]**.

Enfin, dans la figure 5, les mots et les illustrations du père et de l'oncle de Riad nous révèlent qu'ils sont très agacés par cette confusion.[8]

8 Le texte et l'image entretiennent une relation d'extension (Martinec, Salway 2005), le texte ajoutant des informations à la signification de l'image ; seules les images nous révèlent la réaction étonnée de Riad et de sa mère ; cela s'applique aussi à la figure nr. 3 et anticipe notre argumentation sur les stratégies de résistance visuelles.









Figures 2-4 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 7, 77, 39). © Allary Éditions



Figure 5 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 34). © Allary Éditions

Comme le constate Bourdieu dans son étude sur la société kabyle, dont la tradition culturelle constitue plus en général une « réalisation paradigmatique de la tradition méditerranéenne » (1998, 18), la différence entre les sexes s'inscrit symboliquement dans l'espace.

Dans le roman graphique de Sattouf, l'espace social est fortement divisé. Au moment du repas, les enfants sont placés en Syrie dans la pièce des femmes et sont tenus de participer à leur univers social puisqu'ils n'ont pas encore acquis des caractéristiques viriles **[fig. 6]**:



Figure 6 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 76). © Allary Éditions

Cependant, la France n'est pas exempte de cette division de l'espace. Dans la figure 7, on peut observer qu'au moment du repas les hommes et les femmes entretiennent une conversation séparée **[fig. 7]**. L'enfant, pour sa part, se montre plus intéressé par l'espace des hommes : il retourne son corps vers son père tout en tournant le dos à sa mère.

En France, la division de l'espace est à la fois présente et cachée et se réalise sur le plan physique et conversationnel :



Figure 7 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 154). © Allary Éditions

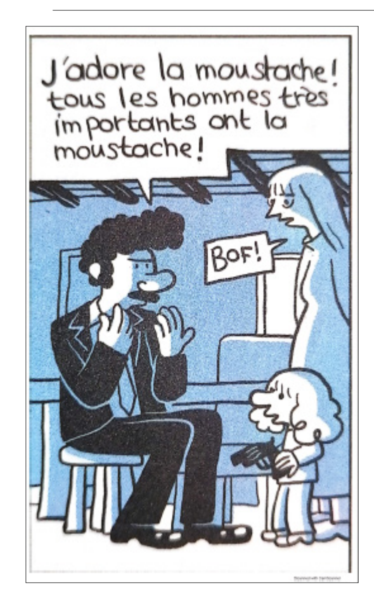
Finalement, c'est le père de Riad qui décide de rompre la malédiction reliant l'enfant à l'espace féminin et maternel à travers la coupe des cheveux, identifié par Bourdieu comme un rite marquant le passage du seuil au monde masculin (1998, 44) **[fig. 8]**:



Figure 8
Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 39).
© Allary Éditions

S'il faut éliminer ce trait dangereux et féminin, il faut faire pousser, en revanche, la moustache ou la barbe.

Encore une fois, ce sont les mots du père qui transmettent à l'enfant l'importance de porter la moustache : « tous les hommes importants ont la moustache ! » (60) ; le petit enfant trouve une confirmation de ces mots dans la société syrienne et par conséquent, il les considère comme vrais. Quand Riad va vivre en Syrie, il remarque que tous les hommes là-bas portent la moustache et que le chauffeur du bus ressemble à Assad à cause de sa moustache **[figs 9-10]** :





Figures 9-10 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 60, 111). © Allary Éditions

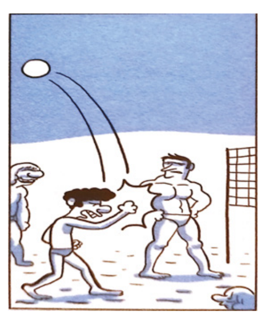
Ces personnages portent donc la moustache parce qu'Assad le fait. C'est comme si le modèle masculin syrien suivait un schéma vertical se transmettant de haut en bas : dictateur, homme adulte, enfant mâle. Cela est en ligne avec l'affirmation de Daoud à propos de la valeur symbolique de la moustache dans la structuration des masculinités au Moyen-Orient (2000, 275) et avec l'étude de Helvacioglu sur la honte provoquée par la taille de la moustache (2006, 51-2).

De même, pour se conformer aux modèles masculins hégémoniques, il est également nécessaire de développer un corps dominateur ; en effet, le corps des personnages mâles est imposant et se fait le porte-parole d'une attitude dominatrice. Cependant, il est possible d'enregistrer une différence dans ses représentations en fonction du pays.[9] Dans les vignettes 11 et 12, les personnages syriens ont de larges épaules et des poils sur les bras et s'assoient les jambes écartées **[figs 11-12]** ; leur corps n'est pas musclé alors qu'en France **[fig. 13]** il est musclé, rasé et s'approche de celui des bodybuilders :

9 Pour l'importance du corps dans la structuration des masculinités hégémoniques, voir Messerschmidt 2018, 54-6.







Figures 11-13 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 122, 126, 153). © Allary Éditions

Ainsi, Riad est exposé à un large nombre de masculinités (Connell 2005, 43) et donc à un modèle multiculturel. En revanche, ce qui est commun à ce modèle est la nécessité de l'homme de s'affirmer au moyen d'un corps imposant, qui, selon Bourdieu, est aussi le dépositaire de l'honneur masculin (1998, 25).

La virilité se réalise dans le corps à travers ses éléments et dans l'attitude à travers le corps. Puisque le corps est l'un des moyens dont tout homme dispose pour prouver sa force devant les autres, disposer d'un corps fort, qui puisse à la fois se défendre, protéger les femmes et montrer sa capacité à commettre des actes violents, est essentiel. Ainsi, initier l'enfant à la violence fait aussi partie de ce chemin de conformation aux normes, dont le père est le guide principal.

Toutefois, ce n'est pas seulement le père qui encourage Riad à rejoindre le groupe de garçons se tapant dessus mais aussi sa grand-mère : « *rouh elaab ya Riad !* » (Riad, va jouer !) (77).[10] Dans la figure 14, la relation qui s'établit entre le texte et l'image est définie par Martinec et Salway par 'extension' puisque ces deux composants ne véhiculent pas la même signification ; les gouttes de sueur[11] de Riad nous révèlent aussi qu'il est terrifié à l'idée d'y aller **[fig. 14]** :

10 Il est remarquable de constater que la grand-mère de Riad participe à la structuration de sa masculinité hégémonique en incarnant un type de féminité accentuée.

11 Il est intéressant de considérer le rôle des 'symbolia' (Walker 1980) dans la transmission du point de vue de l'auteur.

e-ISSN 2499-5975

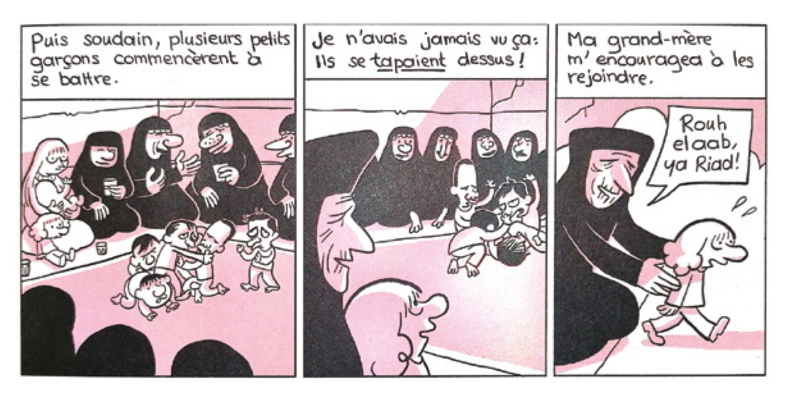


Figure 14 Riad Sattouf, *L'arabe du futur* 1 (2020, 77). © Allary Éditions

Pour lui, s'imposer de cette façon n'est qu'un piège. Dans ce contexte, Riad est tenu de prouver sa valeur et son honneur devant les autres. Il a peur mais on lui enseigne que ce sentiment ne convient pas aux hommes et qu'il est à l'origine de la honte publique. Ainsi, l'homme vit son existence entre le besoin de prouver sa force et la peur d'être ridiculisé devant les autres (Bourdieu 1998, 77).

Dans la figure 15, un jeune homme syrien est bafoué par le père de Riad devant l'enfant car il a une phobie des serpents jusqu'à en pleurer : il dit à son fils tout en riant à gorge déployée que dès que les autres ont découvert sa phobie, ils n'ont jamais cessé de se moquer de lui. Dans cette interaction, il est aussi intéressant de remarquer la manière simultanée dont un type de masculinité hégémonique et ses qualités se déterminent par contraste à partir d'un type de masculinité non hégémonique et ses qualités. Dans la première vignette, dans laquelle le rapport entre le texte et l'image suit la logique de l'extension (Martinec, Salway 2005), on peut remarquer l'étonnement de Riad assistant bouche bée au monologue de son père **[fig. 15]** :



Figure 15 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 119). © Allary Éditions

Cette attitude de dénigrement conduit Riad à intérioriser certaines valeurs et à admirer certaines façons de faire. De peur d'être catégorisé comme lâche et d'éprouver la honte publique, ce qu'il est amené à désirer le plus est de se conformer au groupe des garçons virils : « je rêvais d'aller les rejoindre. Ils avaient l'air si forts » (106) ; le bédéiste emphatise ce désir tout en établissant un rapport d'élaboration entre l'image et le texte qui consiste en une répétition visuelle de la signification exprimée par les mots (Martinec, Salway 2015).

La virilité des membres de ce groupe se manifeste à travers leurs corps prenant maintes fois des poses menaçantes et commettant des actions violentes. Parfois, cette violence est aussi gratuite et 'apparemment' sans but : « ils visaient [...] les ampoules des lampadaires qui étaient pourtant cassées » (106), le but étant de prouver publiquement leur force. La virilité est donc une notion 'relationnelle' (Bourdieu 1998, 78) du fait qu'elle se manifeste devant les autres pour qu'elle soit admirée.

Finalement, ces garçons profitent de la puissance symbolique des armes pour apparaître encore plus menaçants et agressifs : « ils réapparaissaient l'après-midi armés jusqu'aux dents » (106). Les illustrations nous montrent aussi qu'ils marchent en groupe, bâtons à la main, et qu'ils se tiennent débout les jambes écartées et les mains sur les hanches **[fig. 16]**.



Figure 16 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 106). © Allary Éditions

Les bâtons ne sont pas les seules armes qu'ils emploient : quand Riad va vivre en Syrie et en Lybie, il commence aussi à s'approcher des pistolets avec ses nouveaux amis.

C'est à travers les jouets qu'il découvre un nouveau monde lui permettant de donner libre cours à sa force virile. Ses jouets français sont très bizarres aux yeux de ses cousins syriens, Waël et Mohamed ; Riad partage avec les lecteurs l'étonnement de ces enfants lorsqu'ils voient ses jouets pour la première fois (109).

Cette stupeur se transmet aussi au moyen des images redoublant le message du texte (Martinec, Salway 2005) ; les visages choqués et en sueur de ces enfants et leurs mots nous le montrent : « Choof la sihara ! Choof comme elle est géniale ! » (Regarde la voiture ! Regarde comme elle est géniale !) (109). L'un des cousins de Riad, pantois et ébahi, a même besoin d'ausculter le corps musclé d'un homme en plastique pour se familiariser avec lui **[fig. 17]** :

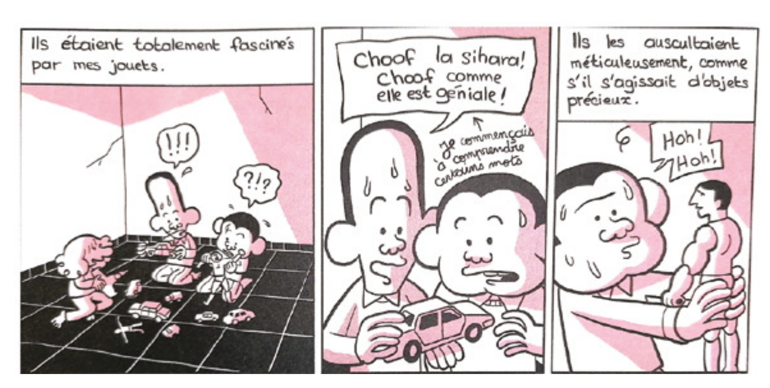


Figure 17 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 109). © Allary Éditions

Pour sa part, Riad juge également étranges les jouets de Waël et Mohamed : ce sont de petits soldats syriens et israéliens respectivement en plastique vert et bleu jouant des rôles différents.

En Lybie, Adnan lui fait découvrir un pistolet à pétards en plastique, qui comme les bâtons, s'inscrit dans un symbolisme phallique représentant la force génératrice du mâle (Freud 1925, 62). Il le lui présente comme un vrai pistolet qu'il faut être prêt à utiliser. Or pour Riad, cette arme véhicule des valeurs positives **[fig. 18]** :



Figure 18 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 40). © Allary Éditions

La présence phallique est constante lors de la narration : elle est dans le pistolet, les couteaux et les bâtons mais aussi dans les nez des personnages masculins et dans les cornes du taureau en plastique du père de Riad. L'importance de certaines valeurs est véhiculée ainsi, sur le plan du symbolique et du réel, par des figures de référence qui appartiennent aux trois sociétés auxquelles il est confronté ; le père syrien et le grand-père français en sont des exemples. En effet, il est bien possible d'affirmer que le stéréotype n'agit pas uniquement dans la description du père syrien et donc de la société arabe ; si l'on analyse la représentation du grand-père français, il est possible de constater que le type de masculinité, dont il se fait le porte-parole, est aussi ridiculisé ; ce grand-père français cherche à initier Riad à la conquête des femmes, à les regarder comme des proies à chasser, à ne pas devenir une tata : « Y a pas d'âge pour commencer ! Faut pas qu'il devienne une tata ! » (52). Même sur le plan linguistique, il est possible de relever qu'il recourt à des termes méprisants 'tata' étant un adjectif péjoratif pour 'homosexuel'.

Cet homme français est donc un personnage symboliquement violent et d'après Riad, « il sentait une odeur acide » (51) tout comme les femmes syriennes voilées : « chacune d'elles sentait une odeur de sueur particulière et unique » (77). La puanteur n'est pas donc une caractéristique associée uniquement à la femme arabe mais à

tout personnage passible de jugement négatif, ce qui va au-delà de sa nationalité.

La violence symbolique de la langue, qui inscrit inconsciemment les catégories de dominateur et dominé dans la pensée, émerge aussi lorsque les cousins de Riad lui apprennent les insultes en syrien :

WAËL 'FILS DE CHIEN !' c'est bien, fils de chien. Tu peux le dire à propos de tout – Ce que tu peux utiliser tout le temps et pour insulter tout ce qui existe c'est 'NIQUE TA MÈRE'.
RIAD Les insultes devenaient plus graves quand on s'en prenait au père.
WAËL 'MAUDIT SOIT TON PÈRE', ça faut faire gaffe quand tu l'utilise. C'est dangereux – Sois bien sûr d'être capable de péter la gueule au gars à qui tu dis ça. Parce qu'il voudra surement se battre si tu lui dis 'MAUDIT SOIT TON PÈRE' – faut faire attention quand tu dis ça… snff… Hem.
RIAD Ensuite, les insultes pouvaient être amplifiées en remontant les générations - Nique le père de la mère à la mère de ton père.
WAËL je [sic] vais te dire c'que la pire insulte, d'accord ? Oui, même te l'apprendre c'est grave, parce-que je vais devoir la dire. Bon j'te la dis à l'oreille.
MOHAMED Il faut jamais la dire.
WAËL Maudit… soit… ton Dieu… (130)

Il est donc possible de remarquer que la langue établit une véritable hiérarchie parmi les individus suivant le schéma : Dieu, homme, femme et animal. Cette représentation est gravée à la fois dans les illustrations de Sattouf et dans l'esprit de Riad, qui considère son père comme un géant au-dessous de Dieu mais toujours au-dessus de la femme. Malgré cela, il l'identifie en même temps avec le docteur Gori, un super-héros méchant **[fig. 19]** :

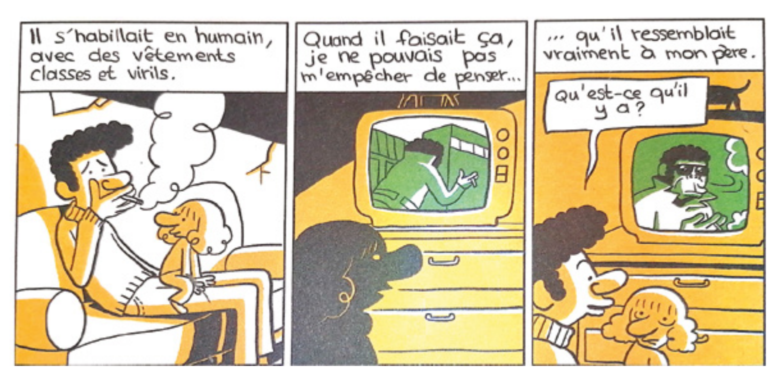


Figure 19 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 20). © Allary Éditions

Il est donc terrifié par son père mais en même temps il l'idolâtre : « À cette époque je ne comprenais pas grand-chose. Mais j'étais sûr d'un truc : mon père était fantastique » (28). Ce père est capable de faire l'impossible au point que :

> Quand il jouait au tennis contre le mur de l'immeuble, il arrivait à faire passer la balle par-dessus le bâtiment | Lui-même sans raquette, il envoyait la balle sur le toit | il était capable de me porter d'une seule main comme si je ne pesais rien (28).

Ce père est représenté comme un géant par Sattouf **[fig. 20]** :



Figure 20 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur 1* (2020, 16). © Allary Éditions

En somme, Riad est plus proche des femmes à sa naissance et par conséquent, il est placé dans l'espace social féminin : cela souligne que ce n'est pas la présence de son sexe anatomique qui lui attribue et fait attribuer une identité masculine mais des caractéristiques définies qu'il doit intérioriser pour qu'il puisse accéder à l'espace masculin tout en se différenciant de l'autre sexe. Cette différence se construit donc plus tard sous le guide des femmes et des hommes, et surtout du père, cherchant à rompre la communion originaire avec l'autre sexe en lui faisant traverser des étapes bien définies. Ces étapes concernent la transformation de son corps, à travers la coupe des cheveux et la transmission de la valeur de la moustache, ainsi que de son attitude, qui se manifeste par une façon violente de placer son corps dans le monde. Ces valeurs se transmettent plus visiblement à travers les jouets et plus symboliquement à travers la langue, qui, dans le cas syrien, réalise une hiérarchie d'insultes inscrivant une pyramide de rôles dans la pensée. Cette construction est mise en œuvre à la fois par les personnages arabes et français même si ces derniers agissent de façon plus camouflée.

3 Personnages féminins et techniques de déconstruction

Les personnages féminins de Sattouf ne se déterminent pas spontanément : il dessine des personnages généralement silencieux. Autrement dit, ces femmes ne parlent pas sans qu'elles ne se sentent interpellées : elles parlent pour résister, pour réagir à la naïveté des affirmations des dominateurs. Si d'un côté elles cherchent à tenir le coup au moyen des mots, de l'autre, leur réaction est plutôt visuelle. En effet, les images les représentant le regard étonné et la bouche grande ouverte. Elles sont le résultat d'une réaction puisqu'elles n'existeraient sans leur contrepartie masculine : elles constituent la réaction forcément hétérosexuelle s'opposant à la catégorie neutre de l'homme (Wittig 1980, 53) tout en entretenant un rapport de genre inégal avec la masculinité hégémonique.[12]

À titre d'exemple, c'est à partir des mots du père que la pensée de la mère se détermine : dans la figure 21, ce n'est pas la mère qui exprime sa contrariété à acheter un pistolet à Riad mais c'est le père qui le fait à sa place tout en insistant sur la différence entre la façon de penser des garçons et des filles. Ce père impose également son point de vue lorsqu'il dit à l'enfant qu'il lui achètera bientôt un pistolet. Seule l'expression fâchée la mère révèle au lecteur sa désapprobation et non ses mots **[fig. 21]** :[13]



Figure 21
Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 41).

12 Les actions de la mère dépendent du père tout au long du récit. Sa volonté n'est jamais respectée.

13 Concernant la réaction visuelle de la mère et son silence face au père, voir aussi les figures 5 à 9, 14, 15, 26 et 27.

Aussi bien en Syrie qu'en France, Sattouf donne vie à des figures féminines dominées, des entités négatives, qui résistent en mettant en œuvre des stratégies dominées ; à cause de cela, ces femmes sont souvent définies comme bizarres et sont associées à des sorcières par les personnages masculins. Cela se voit dans le discours du père de Riad lorsqu'il recommande à son fils d'éviter tout contact avec la vieille française Bébette ; il dit à son enfant qu'elle est une sorcière et que « le Satan aime se cacher dans les femmes » **[fig. 22]** :



Figure 22 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 154). © Allary Éditions

En effet, selon Bourdieu, les femmes sont destinées à se voir attribuer une essence maléfique par les hommes quoi qu'elles fassent (1998, 52). Ainsi, cette essence maléfique leur est attribuée car elles mettent en œuvre des stratégies pour résister à la domination. Cela se voit aussi dans la figure 23 lorsque le père raconte à l'enfant quand son oncle est tombé sur une veille mendiante syrienne ; il définit cette femme comme « un génie qui lui faisait un tour » car elle a jeté un sort à ses chèvres **[fig. 23]** :

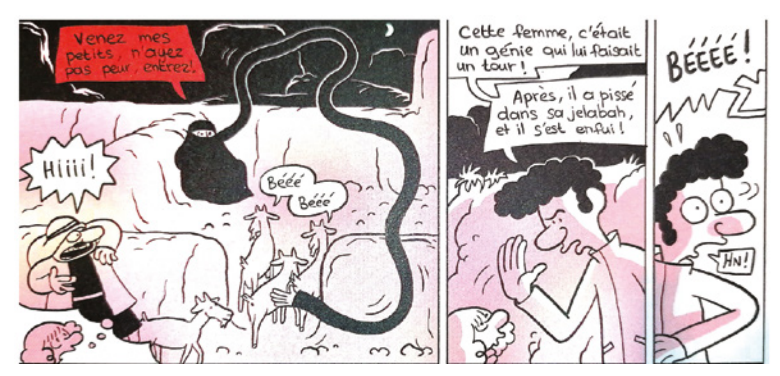


Figure 23 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 91). © Allary Éditions

D'après Bourdieu, les stratégies de défense telles que la magie (1998, 51-52) restent dominées puisqu'elles sont le résultat d'un processus d'incorporation de la domination (1998, 39).

À côté de ces stéréotypes sur les femmes que l'enfant est censé intérioriser et plus en général, de ce parcours de construction, il est également possible de tracer un chemin parallèle et inverse de déconstruction,[14] que Sattouf réalise par la mise en œuvre de certaines techniques agissant sur les personnages féminins et sur le protagoniste.

Cependant, ces techniques de déconstruction, notamment l'ironie, la répétition du stéréotype et l'usage du point de vue de l'enfant, restent pensées et construites.[15]

Les 'ironies', au sens de Sperber et Wilson, sont « des mentions ayant un caractère d'écho » (1978, 408) ; ici elles sont à la fois une stratégie de déconstruction et de résistance de la mère contre le père.

En effet, la mère cherche à réagir aux affirmations méprisantes du père en l'assimilant à celui qu'il méprise : «Le docteur Gori est docteur, comme toi, je te rappelle… » (91) ; on rappelle aussi que Riad avait auparavant défini Gori comme « un homme-singe qui utilisait la pollution humaine pour générer des monstres » (42).

Conformément à la théorie échoïque néo-gricéenne de Sperber et Wilson, l'ironie s'active dans le renvoi à ce que l'enfant avait précédemment dit de ce personnage mais aussi dans l'exaltation que le père avait faite de son titre de docteur **[fig. 24]** :



Figure 24 Riad Sattouf. *L'Arabe du futur* 1 (2020, 42). © Allary Éditions

14 On considérera ici le terme déconstruction à la manière de Ferraris : « Possiamo […] asserire che c'è un senso in cui la decostruzione è una teoria, caratterizzata dalla tendenza allo smascheramento, all'analisi e alla critica » (2010, 83). (On peut affirmer qu'il y a un sens pour lequel la déconstruction est une théorie, caractérisée par une tendance au démasquage, à l'analyse et à la critique ; trad. de l'Auteure).

15 « Nous ne pouvons énoncer aucune disposition destructrice qui n'ait déjà dû se glisser dans la forme, dans la logique, et les postulations implicites de cela même qu'elle voudrait contester » (Derrida 1967, 412).

Quant à la répétition du stéréotype, elle se manifeste dans une illustration de l'espace qu'il est possible d'inscrire dans l'opposition bourdieusienne dedans/dehors, consiste dans la représentation exaspérée de la mère à la maison lorsqu'elle accomplit des tâches ménagères **[figs 25-27]** :



Figures 25-27 Riad Sattouf. *L'Arabe du futur* 1 (2020, 37, 43, 48). © Allary Éditions

S'il est vrai que la force de la répétition peut s'avérer dangereuse sur le plan social, il est autant vrai que l'on peut se servir de cette même force pour se dresser contre le stéréotype dans la fiction ; c'est le cas de Sattouf qui utilise le stéréotype pour le critiquer. En d'autres termes, il renforce le stéréotype en se servant de l'itération iconique partielle (Groensteen 2011, 160-3), qui est l'un des procédés graphiques les plus typiques du Neuvième Art. Si le stéréotype[16] est défini comme un ensemble de croyances partagées sur les caractéristiques personnelles et les comportements d'un groupe de personnes (Leyens, Yzerbyt, Schadron 1996, 24), sa répétition semble le vider de ce sens tout en lui assignant la valeur inverse. Ce procédé rappelle la théorisation de Bergson sur la signification du comique identifiant la répétition comme « le procédé favori de la comédie classique » (1938, 136); d'après lui, la répétition mécanise le vivant mais vu que le vivant n'est pas mécanique par définition, quand il le devient, il devient aussi ridicule. En effet, l'itération du stéréotype se charge ici d'une force de contestation qui conduit le lecteur dans la direction inverse ; elle lui permet de ne pas enfermer la mère de Riad dans le stéréotype de la femme au foyer.[17]

La répétition du stéréotype peut s'entendre en ce sens aussi parce qu'il est ridiculisé en permanence au moyen de la moquerie activée par l'énoncé ironique du moqueur.[18] Dans la vignette nr. 28, la portée ironique de l'énoncé consiste à répéter le mot « attention » précédé par un éclat de rire et suivi du verbe « planquez-vous » ; dans ce cas, le signifié assume un sens antiphrastique par rapport au signifiant ainsi qu'à l'énoncé précédent du père « Attention je vais tirer ».[19] Quant à l'énoncé du narrateur, il n'y a pas d'inversion sémantique, mais l'ironie réside plutôt dans les points de suspension qui le clôturent. Kerbrat-Orecchioni qualifie respectivement ces deux cas comme « ironie proprement verbale, qu'engendre la seule formulation langagière » et « description littérale d'une réalité ironique » (1978, 18). Le stéréotype du père viril est donc bafoué dans plusieurs vignettes par le code visuel et verbal. Sur le plan de l'image, cela se

16 Pour un cadre complet de la notion de stéréotype dans les différentes disciplines, voir Amossy 1989.

17 Nous n'avons pas adopté l'approche psychanalytique, qu'il est néanmoins intéressant de mentionner pour rappeler son intersection avec le discours sociologique sur les stéréotypes ; à ce sujet, voir Leguil 2018.

18 Ironie et moquerie sont très liées ; Kerbrat Orecchioni explique que l'ironie se réalise au moyen de deux composantes, l'une de nature illocutionnaire et l'autre linguistique ; à propos de la première, elle affirme que « ironiser, c'est se moquer » (1978, 11).

19 Dans ce cas, on considérera l'ironie dans sa valeur d'inversion sémantique et donc comme une forme d'antiphrase. Selon Fontanier, « l'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (1977, 145).

e-ISSN 2499-5975

voit quand il n'arrive pas à envoyer la balle dans le terrain adverse et à prouver sa force **[fig. 28]** :[20]

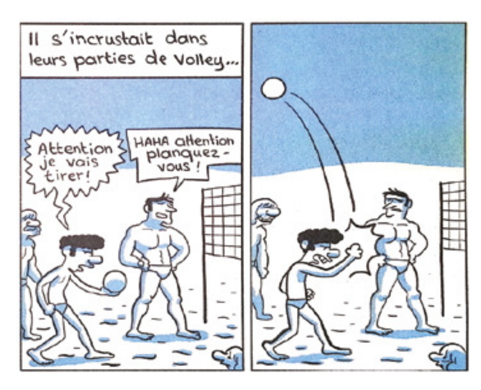


Figure 28 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 153). © Allary Éditions

Ou encore quand il demande à sa belle-mère s'il est possible de manger les mouettes, elle se moque de lui à travers ses expressions et ses mots en majuscules le définissant comme un individu déraisonnable **[fig. 29]** :



Figure 29 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 63). © Allary Éditions

Enfin, le modèle masculin du père n'a aucun sens pour l'enfant : la norme que le monde masculin cherche à lui imposer ne fait pas sens pour lui. La réaction de Riad est similaire à celle des personnages féminins : elle est silencieuse sur le plan verbal[21] et nous parvient à travers les images, les *symbolia* et le cadre des vignettes consacré au narrateur.

20 Il est remarquable que la masculinité du père qui est hégémonique en Syrie devient non hégémonique dans un contexte culturel différent (France) ; à cet égard, voir le concept de 'fleeting hegemonic masculinity' (Messerschmidt 2018, 92-5).

21 Voir aussi les figures 2 à 15, 18-19 et 23 à 25.

Ainsi, au moyen des points d'interrogations que Sattouf place souvent à côté de la tête de son petit protagoniste, il partage avec ses lecteurs l'absurdité de la norme **[fig. 30]** :



Figure 30
Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* 1 (2020, 47). © Allary Éditions

En somme, les personnages féminins représentent une 'fémininité négative et accentueée' puisqu'ils se déterminent à partir de leur contrepartie masculine. Cependant, il est possible de retracer dans certaines techniques que l'auteur met en œuvre, la réaction, plus visuelle que textuelle, des femmes et de l'enfant face à la structure dominante. Ainsi, parallèlement à la construction, Sattouf réalise un processus de déconstruction tout en recourant à des dispositifs rhétoriques, dont certains sont également des stratégies de résistance contre la violence d'une structure reléguant la femme dans une position subordonnée.

4 Conclusion

Dans *L'Arabe du futur 1*, les personnages masculins et féminins sont les détenteurs et les défenseurs d'une structure bien définie et intériorisée. Les hommes aussi bien que les femmes cherchent à encadrer l'enfant dans une construction hiérarchisée pour qu'il puisse accéder au monde masculin et rompre le lien symbolique avec sa mère. Pour ce faire, on lui demande de transformer son corps et son attitude tout en traversant des étapes définies. Parmi les traits masculins identifiés, il est remarquable que les hommes en construisent certains à partir de l'idéalisation de leur leader politique, ce qui inscrit un schéma vertical de transmission de l'identité masculine en

e-ISSN 2499-5975

Syrie et Lybie. En outre, on définit le modèle masculin imposé à Riad comme multiculturel puisqu'il est le résultat d'une action conjointe des acteurs sociaux français et arabes ; il serait néanmoins intéressant d'en analyser les effets dans les tomes suivants de *L'Arabe du futur* ; en effet, dans ce contexte, nous avons voulu souligner l'importance de questionner les masculinités hégémoniques dans la littérature autobiographique en retraçant uniquement les étapes initiales d'un parcours bien plus long.

En ce qui concerne les femmes, même si elles ont incorporé la domination, elles cherchent à s'y opposer au moyen de stratégies de résistance principalement visuelles qui doivent aussi être considérées comme des techniques de déconstruction ; c'est le cas de l'ironie et de la moquerie qui, avec l'adoption du point de vue de l'enfant et la répétition du stéréotype, nous transmettent le point de vue de l'auteur. En particulier, le recours à l'ironie et à la répétition du stéréotype peut servir pour le combattre dans un contexte entre réalité et fiction ; en effet, l'œuvre de Sattouf nous suggère qu'il faut passer par les stéréotypes pour les subvertir ; il le fait ici au moyen d'une répétition mécanique qui les ridiculise mais aussi en 2014 à travers une stratégie d'inversion des normes : deux procédés qui produisent le comique selon Bergson.

Enfin, construction et déconstruction sont simultanées et s'attachent à la fois aux personnages arabes et aux français ; cela nous permet d'affirmer que la domination masculine se réalise dans les deux pays mais de manière différente et plus ou moins silencieuse. C'est le personnage du grand-père français qui nous révèle que l'intention de Sattouf n'est pas de se dresser contre les sociétés arabes mais contre des schémas sociaux violents n'ayant pas de nation ni de société d'appartenance.

Bibliographie

Amossy, R. (1989). « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine ». *Littérature*, 73, 29-46. https://doi.org/10.3406/litt.1989.1473.
Bergson, H. (1938). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Pairs : Alcan. https://doi.org/10.1522/cla.beh.rir.
Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
Bourdieu, P. (1998). *La Domination masculine*. Paris : Seuil.
Carrigan, T. ; Connell, B. ; Lee, J. (1985). « Toward a New Sociology of Masculinity ». *Theory and Society*, 14(5), 551-604. https://doi.org/10.1007/bf00160017.
Connell, R.W. (1987). *Gender and Power*. Sydney : Allen and Unwin.
Connell, R.W. (2005). *Masculinities*. Cambridge : Polity Press.
Connell, R.W. ; Messerschmidt, J.W. (2005). « Rethinking the Concept ». *Gender and Society*, 19(6), 829-59. https://doi.org/10.1177/0891243205278639.

Daoud, H. (2000). « Those Two Heavy Wings of Manhood : On Moustaches ». Ghoussoub, M. ; Sinclair-Webb, E. (eds), *Imagined Masculinities : Male Identity and Culture in the Modern Middle East*. London : Saqi Books, 273-80.
Derrida, J. (1967). *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil.
Ferraris, M. (2010). *Ricostruire la decostruzione*. *Cinque saggi a partire da Jacques Derrida*. Milano : Bompiani.
Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
Freud, S. (1925). *Le rêve et son interprétation*. Trad. d'H. Legros. Paris : Gallimard. Trad. de : *Über den Traum*. Wiesbaden : J.F. Bergmann, 1901.
Groensteen, T. (2011). *Bande dessinée et narration*. Paris : PUF.
Helvacioglu, B. (2006). « The Smile of Death and the Solemncholy of Masculinity ». Ouzgane, L. (ed.), *Islamic Masculinities*. London : Zed Books, 35-53.
Kerbrat-Orecchioni, C. (1978). « Problèmes de l'ironie ». *L'ironie*. Lyon : PUL, 10-46.
Leguil, C. (2018). *L'être et le genre. Homme/Femme après Lacan*. Paris : PUF. https://doi.org/10.3917/puf.legui.2015.01.
Leyens, J.-P. ; Yzerbyt, V. ; Schadron, G. (1996). *Stéréotypes et cognition sociale*. Sprimont : Mardaga. http://hdl.handle.net/2078.1/161267.
Martinec, R. ; Salway, A. (2005). « A System for Image-Text Relations in New (and Old) Media ». *Visual Communication*, 4, 337-71. https://doi.org/10.1177/1470357205055928.
Messerschmidt, J.W. (2018). *Hegemonic Masculinity. Formulation, Reformulation and Amplification*. Lanham : Rowman & Littlefield.
Reyns-Chikuma, C. ; Ben Lazreg, H. (2017). « Marjane Satrapi and the Graphic Novels from and about the Middle East ». *Arab Studies Quarterly*, 39(1), 758-75. https://www.jstor.org/stable/10.13169/arabstudquar.39.1.0758.
Sattouf, R. (2006). *Pascal Brutal*. *La nouvelle virilité*. Paris : Fluide Glacial.
Sattouf, R. (2007). *Pascal Brutal*. *Le mâle dominant*. Paris : Fluide Glacial.
Sattouf, R. (2009). *Pascal Brutal*. *Plus fort que le plus forts*. Paris : Fluide Glacial.
Sattouf, R. (2014a). *Pascal Brutal*. *Le roi des hommes*. Paris : Fluide Glacial.
Sattouf, R. (2014b). *Jacky au royaume des filles*. France : Les Films des Tournelles.
Sattouf, R. (2016). *Les Cahiers d'Esther. Histoire de mes 10 ans*. Paris : Allary Éditions.
Sattouf, R. (2017a). *Les Cahiers d'Esther. Histoire de mes 11 ans*. Paris : Allary Éditions.
Sattouf, R. (2017b). *Les Cahiers d'Esther. Histoire de mes 12 ans*. Paris : Allary Éditions.
Sattouf, R. (2019). *Les Cahiers d'Esther. Histoire de mes 13 ans*. Paris : Allary Éditions.
Sattouf, R. (2020a). *Les Cahiers d'Esther. Histoire de mes 14 ans*. Paris : Allary Éditions
Sattouf, R. (2020b). *L'Arabe du futur*. Vol. 1, *Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)*. Paris : Allary Éditions.
Sattouf, R. (2021). *Les Cahiers d'Esther. Histoire de mes 15 ans*. Paris : Allary Éditions.
Schippers, M. (2007). "Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony". *Theory and Society*, 36(1), 85-102. https://doi.org/10.1007/s11186-007-9022-4.

Sperber, D. ; Wilson, D. (1978). « Les ironies comme mentions ». *Poétique*, 36, 399-412.
Walker, M. (2000). *The Lexicon of Comicana*. Lincoln : Backinprint.Com.
West, C. ; Zimmerman, D. (1987). « Doing Gender ». *Gender & Society*, 1(2), 125-51. https://www.jstor.org/stable/189945.
Wittig, M. (1980). « La Pensée Straight ». *Questions Féministes*, 7, 45-53. https://www.jstor.org/stable/40619186.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Traitement du plurilectalisme dans *Camp de Thiaroye* et *Campo Thiaroye* d'Ousmane Sembène : entre omission et adaptation

Cristina Schiavone
Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract The focus of the present study is the comparison between the feature film *Camp de Thiaroye* (1987) and its Italian version (IV) (1988), from the point of view of a phenomenon treated in the screenplay: plurilingualism and linguistic variations. Comparison of the dialogues of the original version (OV) and the IV shows the omission of some languages in the OV, subtitled in the IV instead. Also, the 'français tiralleur' speech was well adapted in the IV, suggesting a better adherence of the IV to the political-aesthetic programme of Sembène.

Keywords Sembène Senegal. Thiaroye 1944 film *Tirailleurs*. Audiovisual translation subtitle dubbing. Plurilingualism variation.



Peer review

Submitted 2021-08-15
Accepted 2021-01-14
Published 2021-12-20

Open access



Citation Schiavone, C. (2021). "Traitement du plurilectalisme dans *Camp de Thiaroye* et *Campo Thiaroye* d'Ousmane Sembène: entre omission et adaptation". *Il Tolomeo*, 23, 269-280.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/029

1 Introduction

La problématique du transfert de la variation linguistique et plus spécifiquement des écarts par rapport à la langue standard a toujours été un sujet controversé dans le monde de la traductologie et de la traduction. Souvent, on constate que dans la majorité des cas, le choix est entièrement confié à la sensibilité, à la créativité et à l'inventivité du traducteur, à sa capacité de créer un parler spontané au plus près de la langue d'arrivée « giocando su elementi morfosintattici e lessicali che creino coerenti profili diastratici nel linguaggio dei personaggi » (Bollettieri Bosinelli 1998, 17).

Cette étude se propose d'aborder certains aspects de cette problématique à travers l'analyse comparée du long-métrage d'Ousmane Sembène *Camp de Thiaroye* (1987)[1] avec sa version italienne *Campo Thiaroye* (1988).[2] En effet, ce film se prête bien à un examen comparé car il est caractérisé par la présence constante du plurilinguisme et de la variation diastratique.

L'œuvre, retrace une page tragique de l'histoire de la France coloniale : avec le retour et la répression sanglante des tirailleurs africains par des militaires français,[3] la fin de la seconde Guerre Mondiale (1944), lors d'un séjour dans un camp de transit situé à Thiaroye, près de Dakar.[4]

Dans mon exposé, je ne m'arrêterai pas sur l'examen détaillé de la version originale qui a été suffisamment analysée par des spécialistes comme Cécile Van den Avenne, Maurice Tetne, Manthia Diawara et d'autres experts.

Du point de vue linguistique, un élément émerge dès l'incipit du film jusqu'à la dernière scène : tout le long-métrage est caractérisé par le plurilectalisme, par la pluralité, la variété et l'utilisation des langues. En effet, comme dans toutes ses œuvres, les choix de Sembène pour ce film, aussi bien sur le plan du contenu que sur le plan de la forme, relèvent de sa vision engagée de la production artistique. Le but du cinéaste est clair dès le début du film : il vise la démystifi-

1 Sembène, O. (1987). *Camp de Thiaroye*. 1ère partie. https://www.youtube.com/watch?v=FTmH_jFzex8; 2ème partie. https://www.youtube.com/watch?v=omkxM3n-Rz8.

2 Sembène, O. (1988). *Campo Thiaroye*. Version italienne en cassette vidéo : Delta-video.

3 *Camp de Thiaroye* a obtenu le prix spécial du jury de la *Mostra* de Venise 1988 et le prix UNICEF.

4 Les chiffres, entre morts, blessés et arrêtés ne sont pas sûrs, l'accès aux archives militaires étant difficile et les comptes-rendus pas trop fiables sur ces données. Ce massacre n'a été reconnu par la France qu'en 2004. Cf. Fargettas 2006, 127. Le film a été censuré pendant 10 ans en France et 3 ans au Sénégal ; il n'a jamais été diffusé par la télévision française. Il est disponible seulement en DVD et depuis quelques années sur Youtube.

Il Tolomeo
23, 2021, 269-280 | e-ISSN 2499-5975

cation du mythe colonial, et pour ce faire, l'un des moyens qu'il choisit est justement le maniement linguistique.

2 Le plurilectalisme de *Camp de Thiaroye*

Ce long-métrage présente une mosaïque de langues et de variétés de langues. Les langues concernées sont principalement le français, le joola, le wolof, le mossi, ainsi que l'anglais et l'allemand. Sur le plan de la variation interne, le français est présent dans sa forme standard ou variation légitime (Gadet 2003), utilisé surtout par les personnages des militaires français, mais aussi comme le parler dit *français tirailleur* utilisé dans le film par tous les tirailleurs (le personnage du caporal chef Diarra en est l'exemple le plus représentatif de ce point de vue). Exception faite du personnage du sergent-chef Diatta, plurilingue et pluriculturel, possédant une maîtrise parfaite d'au moins deux langues européennes, le français et l'anglais, et deux langues africaines : le joola, sa langue maternelle, et le wolof.

Le français tirailleur est un sociolecte, une forme basilectale de français, « avoisinante bien que différente » (Costantini 2011, 34) du *petit-nègre* : simple parler dégradant et caricatural, censé imiter ou reproduire, le plus souvent à des fins comiques, la manière de parler des alloglottes (coloniaux en ce cas), lorsqu'ils essaient de parler français. À la différence du français tirailleur, le parler *petit-nègre* n'aurait aucune règle à respecter si ce n'est celle d'une vague ressemblance avec le stéréotype déjà à la disposition du public. De plus, compte tenu de sa nature caricaturale, l'effet comique prime sur la vraisemblance langagière, toute naïve et illusoire qu'elle est. En revanche, le français tirailleur, en tant que variante basilectale du français, est caractérisé par des structures très simples dont les règles ont été illustrées, entre autres, dans les livres du début du XXe siècle, à savoir l'inventaire de Maurice Delafosse (1904) ou un petit livre d'un anonyme, *Le français tel que le parlent nos tirailleurs sénégalais* (1916).[5] Bien sûr, dans le film il s'agit d'un parler construit par le scénariste à partir de la consultation de plusieurs sources (Tetne 2018, 7). Cécile Van den Avenne le confirme : « Sembène fabrique, donc, pour le besoin de sa fiction, un français-tirailleur de cinéma, qui peut résonner comme un parent de différents français endogènes d'Afrique » (Van Den Avenne 2008, 115).

Selon ces publications, le *français tirailleur*, variante militaire autrement codifiée du petit-nègre, serait caractérisé principalement par certains comportements langagiers comme la suppression de l'article, l'utilisation des verbes à la forme non marquée, à savoir l'infini-

5 Cf. bibliographie finale.

tif, ou bien des verbes au participe passé, la réduction des pronoms aux seuls pronoms toniques, la présence du seul genre masculin pour les personnes et pour les substantifs inanimés, la pénurie de prépositions et de conjonctions et la présence de la locution « y'a » ou « y en a » (Cf. Delafosse 1904; Anonyme 1916; Manessy 1994).

En général, plus que dans les rares écrits théoriques, c'est plutôt du côté de la florissante littérature coloniale ou exotique, y compris la bande dessinée et la publicité, de l'entre-deux guerres que l'on trouve d'abondantes attestations de ce parler de fiction dans ses deux variantes. Ce sont ces textes qui constituent un véritable avatar culturel (Houis 1984) : la systématisation d'un modèle figé d'un parler grammaticalement incorrect, très simplifié attribué aux tirailleurs ou à tous les Noirs, a singulièrement contribué à la construction d'un imaginaire stéréotypé infériorisant des Africains.

On se souvient bien du slogan « Y a Bon Banania » des affiches représentant des tirailleurs que Senghor déplore dans son célèbre « je déchirerai les rires banania sur tous les murs de France » (Senghor « Poème liminaire », *Hosties Noires*, 1948). Une autre attestation écrite de français tirailleur est repérable dans le roman *Force-bonté* du Sénégalais Bakary Diallo : « Mon capitaine, moi content lire français, moi beaucoup content Français » (Diallo 1926, 103), bien que cet énoncé ressemble plutôt à une version basique de français choisie parce que plus agréable et plausible pour les lecteurs français de l'époque auxquels l'ouvrage est destiné.[6]

Un des exemples parmi les plus connus de « cette façon de parler français que l'imaginaire occidental et colonialiste attribue aux Africains » (Costantini 2011, 35) est celui des BD de *Tintin* d'Hergé. Le choix des albums de Tintin est dû au fait que certains d'entre eux ont des attestations écrites de traduction en italien du parler petit-nègre. Je me réfère en particulier aux volumes *Tintin in Congo* et *Coke in stock*, où on reproduit l'*italien petit-nègre* ou *petit-nègre italianisé* avec les mêmes traits calqués que ceux du français petit-nègre. À ce propos, Costantini a comparé les deux versions de *Coke en stock* : la première de 1959 où le personnage du capitaine Haddock et les Noirs dialoguent en petit-nègre et la version de 1967 épurée de ces énonciations suite à l'accusation de racisme, avec la traduction italienne. Il observe que :

> La traduction du petit-nègre dans la version italienne de Tintin, *Coke in stock* (Genova, Gandus, 1978) se base sur le texte de la 2e version de 1967 et en respecte le plan sémantique, du contenu proposition-

6 Bakary Diallo à l'époque de l'écriture du roman était un analphabète en langue française. Des spécialistes de renom comme Mohamadou Kane, ont avancé l'idée que l'œuvre est le fruit d'une « écriture assistée ». Cf. Bourlet 2007, 26.

nel, d'une part ; de l'autre elle essaie gauchement de reproduire les interférences linguistiques, les particularités énonciatives de la première version de 1959, en faisant parler encore les Noirs dans une sorte de petit-nègre italien », tout comme le capitaine Haddock, dont le langage est pourtant moins déformé dans la traduction que dans la version originale française. (Costantini 2011, 46 note 50)

Un élément qui révèle un aspect paradoxal de la version de 1967 de *Coke en Stock*, est que les personnages africains parlent au capitaine dans un français familier mais correct, tandis que le capitaine continue de leur adresser la parole en petit-nègre ; ce qui montre que le personnage blanc reste prisonnier, dans l'interlocution, de son imaginaire stéréotypé vis-à vis des Noirs.

Il est intéressant de remarquer que la version italienne prend comme texte de départ la deuxième version de 1967, exception faite des vignettes attribuées aux Noirs, pour lesquelles le traducteur suit la première édition, avec toutes les conséquences qui s'ensuivent du point de vue idéologique.

Dans *Camp de Thiaroye*, le seul cas où le français tirailleur est également présent dans la version italienne (VI) est situé au début du film. Il s'agit de la chanson des tirailleurs : « Moi engagé militaire (2), moi pas besoin galons, foutez-moi le riz... ». Pourtant, cette chanson n'a pas fait l'objet d'un doublage, ni d'un sous-titrage. À cet égard, il aurait été intéressant d'analyser les solutions élaborées par le traducteur-dialoguiste italien.

Quant aux autres langues présentes dans la version originale (VO), en général elles ne sont pas doublées mais sous-titrées.

3 Les deux versions de Camp de Thiaroye au prisme de la traduction audiovisuelle

Face à ce défi qui consiste à rendre le plurilectalisme du texte source dans le texte cible italien, pour quelles solutions le traducteur-dialoguiste italien[7] a-t-il opté ? La question peut se poser car la tendance générale est que tous les phénomènes d'alternance codique et/ou de variété de langue subissent un aplatissement sur la variation standard de la langue d'arrivée, surtout si le traducteur opte pour le doublage, ce qui est souvent le choix privilégié des traducteurs-dia-

7 Sur les responsables de la traduction italienne, les seules informations que l'on a pu repérer grâce aux crédits, sont les suivantes : le doublage a été effectué par la Società Attori Sincronizzati (SAS) ; les dialogues sont de Claudio De Angelis ; la direction du doublage est à Noemi Gifuni, avec l'assistance de Paolo Magliozzi.

Il Tolomeo
23, 2021, 269-280
e-ISSN 2499-5975

loguistes italiens.[8] Par conséquent on assisterait à une perte sur le plan de l'intentionnalité du discours de l'auteur, surtout dans le cas particulier de ce film, où la langue est porteuse d'un message sur le plan idéologique.

Anke Grutschus, qui s'inspire de Ramos Pinto (2009), affirme à ce propos que la première question à laquelle le traducteur doit répondre quand il aborde la problématique de la traduction de la variation, est celle de la fonction de ce plurilectalisme dans le texte source : « ce qui facilitera la recherche d'un équivalent approprié » (Grutschus 2016, 556). En outre, il doit « décider de l'importance des éléments variationnels » (556), pour choisir de garder ou non la variation dans le texte cible. Grutschus dresse une liste de stratégies de traduction possibles, selon l'effet visé dans le texte cible. Toutefois, elle déclare aussi qu'en réalité « les traducteurs disposent d'un large éventail de possibilités lorsqu'ils décident de maintenir la variation du texte source » (556-7).

À propos du doublage des films plurilingues, Pierangela Diadori suggère quatre stratégies de traduction à la disposition du traducteur-dialoguiste :

1. Soit on peut laisser le même effet de l'original, en conservant quelques phrases en langue L2, à savoir les langues étrangères par rapport à la langue d'arrivée, langue du doublage.
2. Soit on peut utiliser la même stratégie et ajouter la traduction des phrases en L2 dans les sous-titres.
3. Soit on peut garder le plurilingisme de l'original mais on peut changer les parties du discours en L2, ou créer des néologismes plus compréhensibles pour le public d'arrivée.
4. Soit on peut tout traduire en donnant des connotations de bilinguisme ou plurilinguisme au discours selon les intentions du scénario original à travers d'autres solutions, comme par exemple l'intégration de mots étrangers dans le dialogue ou encore la <u>prononciation étrangère des personnages</u> (Diadori 2003, 539-40; soulignement ajouté).

Dans la Version Italienne (VI), doublage et sous-titrage s'alternent, mais c'est plutôt l'élément sonore qui domine. En particulier, les dialogues en français standard et en *français tirailleurs* font presque entièrement l'objet du doublage, tandis que les dialogues dans les autres langues sont en majorité sous-titrés. En général, le sous-titrage a ses limites car la nécessité de réduire le texte et de le rendre lisible en même temps que la succession des séquences filmiques, risque d'orienter davantage la traduction vers la langue d'arrivée du desti-

8 Diaz Cintas nous rappelle que l'Italie est classée parmi les pays « doubleurs » (Diaz Cintas 2008, 33). Il est vrai que l'Italie a une longue tradition de doublage filmique.

nataire au risque de s'avérer moins fidèle au texte de départ. Néanmoins, sous-titrer présente l'avantage de préserver l'effet de l'original. Par conséquent, le choix de sous-titrer les langues africaines montre que le traducteur-dialoguiste prend soin de reporter tous les dialogues dans leur intégralité, dans l'intention de faire émerger la diversité linguistique caractérisant le film à travers la transmission de l'élément sonore original, qui parviendra intact, authentique jusqu'au public d'arrivée.

Dans la VI, on remarque en général une certaine fidélité sur le plan du registre à propos des dialogues en français normé, objet du doublage comme en témoigne cet exemple au tout début du film : le sergent-chef Diatta descend du bateau et court saluer sa famille. Le dialogue se déroule intégralement en joola, sous-titré en français dans la VO et en italien dans la VI. Quand le capitaine Raymond s'approche de Diatta et l'interpelle, Diatta lui répond dans un français de registre soutenu, presque hyper-correct. Dans la VI, le registre italien soutenu correspond parfaitement au registre de la VO.

Pourtant, l'analyse comparée plus détaillée de certains dialogues a révélé des différences très intéressantes entre les deux versions, quant au traitement du doublage et du sous-titrage que l'on va illustrer à travers des exemples.

L'examen s'est focalisé en particulier sur des cas spécifiques où l'on a repéré des phénomènes d'omission ou de doublage dans la VO à propos d'autres langues que le français et un procédé traductif d'adaptation inhérent à la VI, qui intéresse le français tirailleur.

Un premier exemple concerne le dialogue entre deux tirailleurs :

Texte source en wolof	**VO (doublage)**	**VI (sous-titrage)**
Xoolal ! Soldats jeknañu dé !	Tu as vu comme ils sont élégants ?	Guarda ! Sono belli !

La réplique se déroule en wolof et présente une alternance codique intrafrastique (le mot 'soldats' est un emprunt français). Elle est doublée en fr dans la VO et en revanche sous-titrée dans la VI (9:15).

Deux cas d'omission dans la VO qui sont par contre sous-titrés en it. dans la VI, concernent la scène du dialogue entre le couturier du Niger et un client tirailleur avec qui le couturier parle dans sa langue L1.

VO	VI (sous-titrage)
Omission	Couturier : Buongiorno. Come va fratellino ? Siediti. Cosa posso fare per te ? Tirailleur : Puoi fare una camicia per mia moglie ?

Un autre cas d'omission de traduction dans la VO dans l'épisode où l'oncle de Diatta va lui rendre visite dans le campement. La conversation se déroule en joola :

VO (sous-titrage)	**VI (sous-titrage)**
Oncle : « Qu'est-ce que tu as au bras ?»	Zio : « Cos'hai al braccio ?»
Diatta : « Je me suis blessé »	Diatta : « mi sono ferito.»
Oncle : omission	O : « come ? »
Diatta : omission	D : « Sono cose che succedono.»

Si dans la VO ces deux dernières répliques en joola n'ont pas été doublées ni sous-titrées en français, dans la VI, elles ont été sous-titrées.

Dans l'échange suivant, il s'agit encore d'un cas d'omission :

VO (sous-titrage)	**VI (sous-titrage)**
Oncle : Cette année on prépare la grande fête des morts. Oncle : Le Boucoute	Zio : quest'anno la tribù prepara la festa dei morti : il « Boucoute »
Oncle : omission.	Zio : La festa sarà per tutti i nostri morti.
Diatta : omission	Diatta : grazie

Un autre cas d'omission concerne la langue allemande. Le personnage Diarra rabroue le camionneur car il risque de piétiner ses camarades. Il s'exprime en allemand, dans un allemand formellement correct, très probablement appris pendant son séjour dans un camp de concentration. Si dans la VO les mots allemands ne font pas l'objet de traduction, ni sous-titrés ni doublés en français, en revanche dans la VI ils sont objet de sous-titrage.

Le procédé d'adaptation au public cible a été repéré dans une scène au début du film :

VO (doublage)	**VI (doublage)**
Capitaine Raymond : « Comment on dit bonjour en joola ?»	Capitano Raymond : « Come si dice Buongiorno nella tua lingua ? »

Le spectateur italien n'étant pas familier aux noms des langues africaines, on suppose que le traducteur a préféré opérer dans le sens de la médiation vers la langue du récepteur à travers une généralisation, dans ce cas il a remplacé « joola » avec « ta langue », en recourant à un hyperonyme.

L'adaptation intéresse surtout la traduction du français-tirailleur, parler dont la réception pose problème pour un public italien.

Ce qui a un sens, une valeur pour un Africain ainsi que pour un Français de par la charge culturelle qu'il possède, peut ne pas l'avoir pour un autre public. Les causes sont à attribuer, il va de soi, au contexte historique et culturel de chaque pays. L'histoire de la colonisation française en Afrique a laissé des traces indélébiles dans la mémoire des communautés concernées.

En fait, dans le passage à la langue cible, dans la version italienne, on a observé un écart dans le traitement de la variation diastratique, ou du registre à propos du français, à savoir le parler des tirailleurs. Ainsi, dans la VI, le traducteur-dialoguiste a choisi d'opter pour une traduction non littérale, à savoir une adaptation. En effet, dans les dialogues doublés, la présence des locuteurs africains est signalée, au niveau linguistique de manière différente par rapport à l'original, au niveau phonétique, auditif, à travers des traits prosodiques (accent, ton, rythme et timbre) qui s'insèrent dans un italien standard, somme toute correct du point de vue formel et grammatical, mais un peu simplifié, comme s'il s'agissait de la langue d'un locuteur L2, c'est-à-dire un allophone qui est en train d'apprendre une langue étrangère. C'est donc à ce niveau que la divergence majeure se concrétise par rapport au texte de départ, qui par contre reproduit une langue grammaticalement incorrecte et plus connotée culturellement. Ainsi, dans la VI, les marques typiques du français tirailleur de la VO sont déplacés de la morpho-syntaxe au niveau suprasegmental, comme l'accent étranger et le rythme saccadé de la phrase, ce qui correspond à la quatrième stratégie de traduction exposée par Diadori.

Le traducteur-dialoguiste aurait pu calquer la langue stéréotypée des tirailleurs (les infinitifs, les pronoms toniques etc.). Pourtant, reproduire une forme d'italien grammaticalement incorrect en imitant le français tirailleur n'aurait pas produit le même effet sur le spectateur, en ce que cette solution de traduction apparaitrait trop caricaturale auprès d'un public italien, donc irrespectueuse vis-à-vis des tirailleurs. Il aurait en plus réduit l'impact de la charge dramatique de l'événement majeur qui est au centre de la narration filmique. En même temps, le public cible n'aurait pas saisi l'intentionnalité qui sous-tend le choix de Sembène.

En fait, dans le contexte d'un public franco-africain, il s'agit de faits stylistiques résultant d'une stratégie au niveau discursif/idéologique de la part de Sembène, consistant à recourir à un usage subversif de la langue française à travers l'utilisation d'une variation diastratique stéréotypée et stigmatisante tel que le français tirailleur, comme Maurice Tetne lui-même l'affirme : « Cette appropriation et l'usage qui en est fait, sont des techniques de démantèlement de l'architecture coloniale française » (Tetne 2018, 2). Dans ce film, il est encore plus clair que son projet de démystification de la culture française, qui passe, entre autres, par l'autodérision, et l'ironie, se sert, plus que dans d'autres cas, du maniement subversif d'un des ou-

tils les plus chers aux Français : la langue française, un instrument de domination parmi les plus violents utilisés pendant la colonisation.

4 Conclusions

L'analyse comparée des deux versions, originale et italienne, du long-métrage *Camp de Thiaroye* montre que, dans l'ensemble, les choix opérés pour le doublage et le sous-titrage sont le résultat d'une recherche soignée et attentive de la part du traducteur-dialoguiste. Cette démarche va dans le sens du respect de toutes les variations linguistiques et des codes alternés de l'original. Le traducteur-dialoguiste est donc allé à la recherche d'un bon compromis entre une stratégie sourcière visant à préserver l'altérité présente dans le texte de départ à travers le recours au sous-titrage, et l'adaptation de la variété basilectale du français tirailleur afin de rendre la langue compréhensible à un public cible très large.

L'intention de Sembène de faire émerger la diversité linguistique-culturelle et l'identité des individualités africaines est donc préservée aussi dans le scénario de la VI. De même que sa dénonciation de l'imaginaire colonial qui prospère grâce aux clichés propres à la généralisation et à la réduction des individualités à une masse indistincte et anonyme.

D'ailleurs, l'analyse de la VO et de la VI a relevé aussi la présence de quelques omissions de traduction des répliques dans les langues africaines ou en allemand, ni sous-titrées ni doublées dans la version originale, qui en revanche ont été traduites dans la VI (sous-titrées ou doublées). De même, l'adaptation du français tirailleur dans un parler essentiellement correct, donc différent sur le plan morpho-syntaxique par rapport à la version originale, mais vraisemblable, révèle quelques aspects remarquables de l'éthique du traducteur.

De ce fait, dans la version italienne on observe que le traducteur-dialoguiste s'est engagé dans la restitution plus que fidèle du scénario de départ car ce souci de fidélité dépasse parfois la version originale (omissions). Ce qui montre un respect profond de la vision et du projet de Sembène : ses choix sur le plan linguistique, notamment la présence de plusieurs langues, et le jeu de la variation diastratique, sont en fait le fruit d'un ethos du cinéaste. Ce plurilectalisme est, en effet, le résultat d'un choix d'homme engagé, libre de préjugés et conscient des contraintes de l'imaginaire et de la culture coloniaux, du côté des colonisés, tout autant que des colonisateurs. C'est la voix d'un homme qui s'est affranchi des préjugés et des complexes avec l'intention de réveiller et d'éduquer les uns comme les autres. Or, dans la version italienne, ces objectifs sont atteints. On peut alors affirmer qu'à travers *Camp de Thiaroye*, plus dans sa VI que dans la VO, l'ethos d'émancipation du cinéaste a pu pleinement s'illustrer.

Bibliographie

Africultures (2009). 76. http://africultures.com/tag/revue76/.
Amedegnato, O.S. (2010). « Non langue » et littérature. L'exemple du parler petit-nègre ». Ngalasso-Mwatha, M. (éd.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 97-114.
Anonyme (1916). *Le français tel que le parlent nos tirailleurs sénégalais*. Paris : Imprimerie-Libraire Militaire Universelle L. Fournier.
Bourlet, M. (2007). « L'oralité de la poésie de Bakary Diallo. État de recherche en cours ». *ELA*, 24, 25-30.
Cissé, M. (2011). « Langues et glottopolitique au Sénégal ». *Éthiopiques*, 87, 1-9.
Costantini, A. (2008). « Écrivez-vous petit-nègre ? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation ». *Ponti/Ponts*, 8, 109-36.
Costantini, A. (2011). « Bande dessinée franco-belge, petit-nègre et imaginaire colonial ». *La BD francophone, Publifarum*, 14. http://publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/452/711.
Delafosse, M. (1904). *Vocabulaire comparatif de plus de 60 langues ou dialectes parlés à la Côte d'Ivoire et dans les régions limitrophes*. Paris : Leroux.
Diadori, P. (2003). « Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing : la traduzione dei testi mistilingui ». *Italica*, 80(4), 531-41.
Diallo, B. (1926). *Force-Bonté*. Paris : Rieder.
Diawara, M. (1991). « Ousmane Sembene's Camp de Thiaroye ». *Black Film Review*, 6, 14-15.
Diaz Cintas, J. (2008). « Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique ». Lavaur, J.-M. ; Serban, A. (éds), *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : De Boeck, 27-41.
Fargettas, J. (2006). « La révolte des tirailleurs sénégalais de Thiaroye, entre reconstruction mémorielle et histoire ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 92(4), 117-30.
Gadet, F. (2003). « La variation ». Yaguello, M. (ed.), *Le Grand livre de la langue française*. Paris : Seuil, 91-152.
Gadjigo, S. (2007). *Ousmane Sembène, une conscience africaine. Genèse d'un destin hors du commun*. Paris : Homnisphères.
Gambier, Y. (éd.) (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve-dAscq : PUS.
Grutschus, A. (2016). « La variation linguistique comme problème de traduction ». Albrecht, J. ; Métrich, R. (éds), *Manuel de traductologie*. Berlin : Mouton ; De Gruyter, 551-66.
Hergé. *Tintin au Congo* (Les aventures de Tintin 2). Bruxelles : Éditions Casterman (1ère éd. révisée en couleur : 1946); 1ère éd. en n/b : « Les aventures de Tintin reporter du Petit 'Vingtième' au Congo ». *Le Petit Vingtième* (supplément hebdomadaire de : *Le XXe siècle*), 5 juin 1930-11 juin 1931 et en album aux Éditions du Petit Vingtième 1931; réimpr.: Bruxelles : Casterman, 1937, 1941 etc.; réimpression de la 1ère éd. dans *Archives Hérgé*, t. 1, Bruxelles : Casterman, 1973, 183-293; éd. it.: Roma : Comic Art, 1989, 62 p.; rééd. it.: Roma, Lizard, 2002, p. 62.
Hergé. *Coke en stock* (Les aventures de Tintin 19). Bruxelles : Éditions Casterman, 1966; 1ère éd. dans le journal à partir de 1956, en album en 1958; 1ère

e-ISSN 2499-5975

rééd. 1967; éd. it. (s.d.) [1978 ?]. Genova : Gandus ; rééd. it. 1989. Roma : Comic Art, 2000, et Roma : Lizard.

Houis, M. (1984). « Une variété idéologique du français : le langage tirailleur ». *Afrique et langage*, 21, 5-17.

Jonassaint, J. (2010). « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie ». *Ethnologie*, 31(2), 241-86.

Lavaur, J.-M. ; Serban, A. (éds) (2008). *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : De Boeck.

Manessy, G. (1994). *Le français en Afrique Noire. Mythe, stratégies, pratiques*. Paris : L'Harmattan.

Prinz, M. (1989). « Überlegungen zur sprache de Tirailleurs ». Riesz, J. ; Schulz, J. (éds), *Tirailleurs sénégalais*. Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang, 239-59.

Senghor, L.S. (1948). *Hosties noires*. Paris : Seuil.

Serban, A. (2008). « Les aspects linguistiques du sous-titrage ». Lavaur, J.-M. ; Serban, A. (éds) (2008). *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : De Boeck, 85-99.

Taylor, C. (a cura di) (2000). *Tradurre il cinema*. Trieste : Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione.

Tetne, M. (2018). « *Camp de Thiaroye* ou la déconstruction du mythe colonial par le truchement de la langue Française ». *Arizona Working Papers in French & Italian* 1. https://www.academia.edu/37961535/Camp_de_Thiaroye_ou_la_déconstruction_du_mythe_colonial_par_le_truchement_de_la_langue_Française.

Van den Avenne, C. (2008). « Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé » ; « La contestation du pouvoir colonial dans la langue de l'autre, ou l'usage subversif du français-tirailleur dans *Camp de Thiaroye* de Sembène Ousmane ». *Glottopol*, 12, 11-122. http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_12.htm#sommaire.

Van den Avenne, C. (2017). *De la bouche même des Indigènes. Échanges linguistiques en Afrique coloniale*. Paris : Vendémiaire.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Women's Issues: African Writers Fighting Portuguese Colonialism in the 1950s

Noemi Alfieri
CHAM - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Abstract This essay approaches the literary production by female intellectuals who opposed Portuguese colonialism in Africa, recognising their active role in history, as well as the cultural and political processes that influenced their writing and its repercussions. Experiencing multiple forms of subalternity – of class, race and gender – women like Alda Espírito Santo, Alda Lara, Noémia de Sousa Deolinda Rodrigues and Manuela Margarido were committed to the creation of new ways of writing and forms of conceiving the world. Playing a fundamental role in the literary, political and cultural environment of the second half of the 20th century, they circulated in spaces in which they questioned male hegemony, discussing gender issues and exercising multiple forms of resistance. This article will consider how the demands of women in the process of political decolonisation have often been reduced to the label of 'women's issues', the idea of unification of struggles having been privileged instead.

Keywords Decolonisation. Gender. Resistance. Women intellectuals. Africa.


Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-20
Accepted 2021-10-20
Published 2021-12-20

Open access



Citation Alfieri, N. (2021). "Women's Issues: African Writers Fighting Portuguese Colonialism in the 1950s". *Il Tolomeo*, 23, 281-300.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/031

1 Intersections and Production of Historical Narratives about Anti-Colonial and Black Cultural Movements[1]

Intellectuals such as Paulette Nardal, Suzanne Césaire, Alda Espírito Santo, Alda Lara, Noémia de Sousa and Deolinda Rodrigues had, in the last century, a determining role in the anti-colonial struggle and in the creation of networks aimed at this struggle: they participated in newspapers, magazines, produced prose and poetry, asserting themselves in the literary, political, and cultural environment of the time. These women committed themselves, in different ways and with different perspectives, to the political causes of their time and their communities, with the consolidation of new ways of writing, of interpreting, of conceiving the world, but also in associativism and in clandestine or semi-clandestine networks. Their contribution to the future independent states, but also to the literary history of their countries and, more generally, to literature in Portuguese or French and the associated imagery is therefore undeniable. As far as their political conscience is concerned, in addition to the struggles for the dignification of the feminine and for the right of women to have a voice and an active role in society, it will suffice to recall the reflections of Paulette Nardal in October 1946:

> Se peut-il que des femmes martiniquaises restent indifférentes à cette passionnante gestation? Est-il vrai que des femmes instruites n'écoutent pas les nouvelles de la radio, ne lisent pas les journaux? Se peut-il qu'elles ne comprennent pas que leur devoir de citoyennes est de suivre la réalité politique et sociale et de l'expliquer à leurs sœurs moins éclairées mais qui ne manquent pas pour autant de bons sens? Est-il vrai que des dizaines de milliers de femmes se refusent à aller déposer un bulletin dans l'urne les jours d'élection, se refusent à «refaire le monde», à fabriquer l'Histoire? Elles n'ont donc pas conscience de leur éminente dignité de personnes humaines, de la possibilité qui leur est donnée de changer la face du monde?
>
> Si telle était la vérité, je désespérais des femmes de mon pays. (Nardal in Sharpley-Whiting 2009, 67-70)

> Can it be that Martinican women remain indifferent to this fascinating gestation? Is it true that educated women don't listen to the news on the radio, don't read the newspapers? Can it be that they do not understand that their duty as citizens is to fol-

1 This article was fully translated to English by Alistair Richardson. In this sense, this paper had the support of CHAM (NOVA FCSH / UAc), through the strategic project sponsored by FCT (UIDB/04666/2020).

Il Tolomeo
23, 2021, 281-300
e-ISSN 2499-5975

> low political and social reality and explain it to their less enlightened sisters who do not lack common sense? Is it true that tens of thousands of women refuse to go and drop a ballot in the ballot box on election days, refuse to 'remake the world', to fabricate history? Are they not then aware of their eminent dignity as human persons, of the possibility given to them to change the face of the world?
>
> If this were the truth, I would despair of the women of my country.

These women were, and continue to be, even in oppositional discursive and anti-colonial or post-colonial constructions, marginalised in the historical narrative and relegated to the almost aprioristic category of predecessors of contemporary male intellectuals. The influence of classical Marxism has, in this sense, favoured the idea of unification of struggles and the reduction, albeit often complacent, of such claims to the label of women's affairs and "women's issues", with the contribution of guerrilla aesthetics and armed conflict and discursive representations based on masculinity.

The social awareness and gender concerns present in Nardal's text also characterised the printed material produced by intellectuals such as Alda Espírito Santo, Alda Lara, Noémia de Sousa or Deolinda Rodrigues. While all coming from territories at the time under Portuguese rule, they often diverged in their writing, ideological positioning, and life choices. While they all lived through the process of political decolonisation in their countries, their literary reception and canonisation had developments with specific characteristics that differentiated them from those experienced by men who produced culture at that time. Here we return to the case of the Nardal sisters: Jane Nardal and Paulette Nardal played a key role in reference magazines for the cultural manifestation of Pan-Africanism, such as *La Dépêche Africaine* (The African Dispatch), a magazine that called for synergy among Algerian students, Tunisians, Indo-Chinese, West Indies and Senegalese in denouncing the inequities to which, at the educational level, their respective countries were subject (Sharpley-Whiting 2002, 34). The Nardal sisters were, however, identified as representatives of a kind of "proto-negritude", precursors of the theories of Aimé Césaire and Léopold Sédar Senhgor. We are faced with what Tanella Boni defined as "généalogie au masculine" (meaning 'male genealogy', Boni 2014, 62) for although in Paulette Nardal a consciousness of race was already present, her production ended up being marginalised in favour of that of, for example, Aimé Césaire, who used the term *négritude* for the first time in issue three of the newspaper *L'étudiant noir* (The Black Student), in 1935. Authority functioned as a legitimising category that, to-

gether with the categories of gender, class and race,[2] developed its role in the power relations that determined access and the visibility of some critics, journalists or authors at the expense of others. This category had, therefore, concrete effects in the process of definition, redefinition and adjustment of power relations in the intellectual and cultural circles of the time, and this was reflected in the processes of identity elaboration, in the forms and contents that asserted themselves as representative of a particular community or in the building of nations.

In this brief contribution, I will try to demonstrate how these dynamics ended up influencing, albeit in a specific way, on the trajectory and production of the African women writers mentioned above. It seems essential to me to emphasise, to this end, that the exclusions and inclusions that resulted from the narratives produced at the time, the way in which the works circulated and the places in which they circulated were directly related both to colonial narration (at the level of female propaganda and racial narration), and to the penetration of this narration in subjects and communities that were colonised, racialised or suffered gender oppression (Quijano 2019).

2 Women's Writing, Anti-Colonialism and the Struggle Against the Portuguese Regime: Some African Female Writers

In the 1950s, a shift in colonial propaganda undertaken by the regime of Salazar to alleviate international pressure on the colonial situation was accompanied by a progressive intensification of the White settlement of Angola and Mozambique. Despite the regime's insistence on the idea of a single, multi-continental and multi-racial nation, contexts of coercive and de facto forced labour, commonly referred to as a *contrato* (contract), continued to materialise until 1974. The *Metrópole* (Portugal) occupied a privileged place in the axis of the empire, which was based on race and in which the feminine was reduced to strongly stereotyped roles. In Portugal, the perpetuation of gender subalternity was guaranteed thanks to the action of feminine associations that reiterated women's connection with household activities, procreation and the education of the 'children of the motherland'.

Associative entities such as the OMEN (Organisation of Mothers for National Education, founded in 1936) or the Portuguese Female Youth (MPF, dependent on OMEN) reproduced the concept of the

2 The author implicitly refers to Angela Davis, *Women, race and class*, New York, Random House, 1981. On a purely theoretical level, the role of the variable "authority" in this reference is intriguing.

woman as reproducers, guardians of the home, educators of children and exemplary nationalists. As women were recognised as having a fundamental role in the building and maintenance of the nation, they ended up being relegated to a rear-guard role, which, if compared to men, was merely figurative. On various occasions, the female figure ended up being used by the *Estado Novo* (literary, the New State, name of the Portuguese regime) as a legitimising body for government policies and as a vehicle for national or imperial propaganda, as was the case of the National Female Movement in the colonial war (1961-74). As regards the condition of women in colonial territories, specifically in African territories, it was aggravated by the weight of racial stereotypes, by forced assimilation and by the violence that characterised both urban and rural conglomerates, causing black women to be racialised, objectified and sexualised. As the Salazarist regime based its colonial propaganda on the appropriation of the Luso-tropicalist theory of Gilberto Freyre – supporting an idea of the high capacity of miscegenation of Portuguese men in the tropics –, black women suffered at that time multiple oppressions, with gender or sexual oppression often being denied or romanticised.

Corresponding to these events, the 1950s saw the emergence of literature written by women, the circulation, diffusion and affirmation of which was anything but linear. If, in many cases, one can speak of openly anti-colonial productions, which were subsequently valued and celebrated by the Liberation Movements, such productions had in some cases a humanist and Roman Catholic character (Alda Lara) while in others they were clearly militant (Deolinda Rodrigues). In addition, this factor not only had an incidence on the circulation of the printed works, but is also fundamental because it allows us to understand how, despite common concerns regarding the oppression and suffering that their people experienced at the time, gender consciousness had its own manifestations in literary production. These women writers often addressed themes that would be taken up by their contemporary male poets and writers (Pan-Africanism, *négritude*, anti-colonialism, brotherhood and sisterhood, the struggle against oppression, etc.) even though they had been marginalised by official narratives, had suffered political repression or had even been silenced by their peers. Despite having contributed to the renewal of the imaginary and to the construction of new identities on a literary level, the Marxist-inspired idea of the unification of struggles played a fundamental role in the dissemination, critical fortune and identification of these writers as 'precursors' of national literature.[3] On the contrary, besides their – widely recognised – literary

3 The cataloguing of these writers as 'precursors' of anti-colonial or engaged literature from their countries of origin goes beyond a question of periodising African liter-

and intellectual merits, they had, too, that of occupying a space that was denied to them by the operating mechanisms of the societies in which they lived (Davis 1990). In the case of Alda Espírito Santo and Noémia de Sousa, these writers, belonging to the colonial cultural elite, contributed in a relevant way to the affirmation of their respective national literatures, to writing in the Portuguese language, and to the visibility of black women and black female intellectuals, both being polyhedral personalities dedicated to various activities: poetry, teaching, translation, essay writing.

Cases like that of Alda Lara and Deolinda Rodrigues, both Angolan writers, demonstrate the disparities of the colonial system through the divergent trajectories that the two writers followed. What is in question are not, in this case, distinct life choices. Lara was a doctor and Rodrigues a guerrilla, yet one can recognise that the options of the latter – whose dream was to be a doctor in the service of Angola, just like Lara – were influenced by colonial brutalities, by the mechanism of exclusion that made black women the most oppressed subjects of the colonial system, and whose power the young woman reversed through the choice of armed struggle. Despite their radically different conditions, both these writers experienced, at distinct levels, colonial oppression and gender-related oppression. For this very reason, understanding in what forms, and with which intensity, these women experienced oppression is a useful tool to deepen the understanding of the logics of power, as well as of the ways they were exerted and narrated by the Salazarist regime in the 1950s and 1960s. The colonial territories, because of their very features (rooted on social, political organisation and racial subalternities), saw the exacerbation of those dynamics, becoming increasingly contested spaces in the logics of the empire.

Thinking about how the theme of colonial injustices was present in the poetic production of these women, the poem "Moment" by Alda Lara (1952) conveys the suffering of mothers and brides who witness execution of the beloved ones by firing squad, representing both colonial brutality and the absurdity of the abrupt interruption of life:

Nos olhos dos fuzilados,
Dos sete corpos tombados
De borco, no chão impuro
Eis!
…sete mães soluçando…
Nas faces dos fuzilados,

ature in the Portuguese language and has, in my view, etymological and linguistic implications that are reflected, at a conceptual level, in the implicit reiteration of the marginal, incomplete and embryonic role of their artistic production.

Nas sete faces torcidas
De espanto ainda, e receio,
sete noivas implorando…
E do ventre de além-mundo,
Sete crianças gritando
Na boca dos fuzilados…
Sete crianças gritando
Ecos de dor e renúncia
Pela vida que não veio…
Na boca dos fuzilados
Vermelha de baba e sangue,
…sete crianças gritando!
(Lara 1984, 27)

In the eyes of the shot,
Of the seven bodies fallen
On the impure ground
Behold!
...Seven sobbing mothers...
In the faces of those shot,
On the seven twisted faces
Of astonishment still, and fear,
Seven brides begging...
And from the womb beyond the world
Seven children screaming
In the mouths of those shot...
Seven children screaming
Echoes of pain and renunciation
For the life that didn't come...
In the mouths of those shot
Red with drool and blood,
…seven children screaming!

The absence of the children who will never be born, alongside the emptiness of the unfertilised wombs, are a witness both to the colonial oppression and to the utopian hope of a fair Angola, present in other productions in which the poet dreamed of being able to address

as crianças da minha terra!...
Para as crianças negras,
e brancas,
e mestiças,
sem distinção de cor...
comungando o Amor
que as unirá...
(Lara 1984, 155).

the children of my land!...
To the black children,
and white,
and mestizos,
without distinction of colour...
communing the Love
that will unite them...

From this point of view, women would have the essential role of understanding that "PAZ é LUTA!" (PEACE is to FIGHT!, Lara 1984, 155) and that their liberation would correspond to the liberation of all men, as highlighted in the poem "Deixo-te a paz" (I leave you peace), written in March 1949:

Por isso ela se libertou de si mesma, e saiu para fora...
Calou a fome e o rio dessa hora,
e foi-se de mãos nuas,
peito descoberto,
e olhar profundo,
levar a paz, aos seus irmãos de todo o mundo!
(Lara 1984, 95)

So she broke free from herself and went out…
Silenced the hunger and the river of that hour
and went away bare-handed,
bare breast,
and profound gaze,
to bring peace, to her siblings all over the world!

In "Moças das docas" (Girls of the Docks) Noémia de Sousa, opposing what she identified as the romanticisation of prostitution in the homonymous poem written by Duarte Galvão (a heteronym of Virgílio de Lemos), denounced the subordination and sexualisation of the bodies of black women who occupied the lowest rung of the colonial pyramid, while stressing the connection with the idea of maternity and nutrition, of care:

Sob o chicote da esperança,
Nossos corpos capulanas quentes
Embrulharam com carinho marítimos nómadas de outros
portos,
Saciaram generosamente fomes e sedes violentas…
Nossos corpos pão e água para toda a gente.
(Sousa 2016, 79-80)

Under the whip of hope,
Our hot capulana[4] bodies
Wrapped with affection nomadic seafarers from other ports,
Generously quenched violent hungers and thirsts.
Our bodies bread and water for everyone.

Still in the sense of a sisterhood, the poems of Alda Espírito Santo and Manuela Margarido address the female issue and that of work and exploitation, as in the case of the poems "Avó Mariana" by Alda Espírito Santo, in which the São Tomense poet gives voice to a washerwoman, taken to the *sanzala*,[5] who will spend her life working, until she realises the impossibility, in her old age, of revisiting her land, almost without knowing where she came from: "Onde é terra di gente? | Velha vem, não voltar mais..." (Where is this land of ours? | Old woman comes, never to return...) (Espírito Santo 1978, 52). The resignation of grandmother Mariana is opposed to the invocation of sisterhood coming from the voice of the poet, who in "Às mulheres da minha terra" notes the suffering of women forced to live in poverty and to deal with the consequences of hunger, represented through the image of banana being eaten without fish:

O dinheiro não chega
Para vencer a nossa fome
Dos nossos filhos
Sem trabalho
Engolindo a banana sem peixe
De muitos dias de penúria
(Espírito Santo 1978, 51)

Money is not enough
To conquer our hunger
Our children
Without work
Swallowing the banana without fish
Of many days of penury

In such conditions of deprivation, the strength of black women comes, despite the oppression suffered, from the community, constituting the horizon of liberation so desired. This is the sorority, which makes Alda represent and empower other women:

4 Translator's note: a type of Mozambican/East African sarong.

5 Translator's note: *Sanzala* was the housing for workers in the great plantations or farming properties in São Tomé e Príncipe.

Amigas, as nossas mãos juntas,
As nossas mãos negras
Prendendo os nossos sonhos estéreis
Varrendo com fúria
Com a fúria das nossas "palayés"
Das nossas feiras,
As coisas más da nossa vida

Friends, our hands together,
Our black hands
Arresting our barren dreams
Sweeping with fury
With the fury of our "*palayés*"[6]
Of our fairs,
The bad things of our life.

Alda Espírito Santo's fellow-countrywoman, Manuela Margarido, who, like her, was imprisoned during the dictatorship (in 1962, in Caxias), launched her book of poems *Alto como o silêncio* (Loud as Silence) in 1957, having also collaborated with the C.E.I. (Oliveira De Queiroz 2014, 12):

A manhã sangra ainda: salsas a bananeira
com um machim de prata; capinas o mato
com um machim de raiva; abres o coco
com um machim de esperança; cortas o cacho de andim
com um machim de certeza.
E à tarde regressas à sanzala;
a noite esculpe os seus lábios frios na tua pele.
E sonhas na distância uma vida mais livre, que o teu gesto há-de realizar.
(Margarido 1963)

The morning still bleeds: you prune the banana tree
with a machim[7] of silver; you cut the bush
with a machim of rage; you open the coconut
with a machim of hope; you cut the bunch of andim[8]
with a machim of conviction.
And in the afternoon, you return to the sanzala;
night carves her cold lips on your skin.

6 Translator's note: informal female traders.

7 Translator's note: type of long, wide bladed knife used in agriculture, in Africa.

8 Translator's note: a kind of African palm tree and its fruit.

e-ISSN 2499-5975

And you dream of a freer life in the distance, one your gesture
will bring about.

The *Casa dos Estudantes do Império* (CEI), founded in 1944 as an association that was part of *Moçidade Portuguesa* ended up – despite the initial will of the Portuguese regime to use it as a tool of affirmation of the narration of a unique, pluricontinental nation –, playing an influential role in the consolidation of anti-colonial networks, as well as in the establishment of international networks and circulation of printed material and literary works. Members of CEI such as Amílcar Cabral, Alda Espírito Santo, Deolinda Rodrigues, Marcelino dos Santos, Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz or Noémia de Sousa gave a crucial contribution to the creation of symbolic and concrete bridges for social equality and cultural dignity: we cannot omit to mention the ties established with the review *Présence Africaine*, as well as the participation in several meetings and conferences in which the collaboration of activists, writers and intellectuals representing the African territories under the Portuguese rule was fundamental.[9]

In a thematic *continuum* with Alda Espírito Santo, the forced labour in the plantations – as well as the labour of black women – is represented by ideas of anger, while sorority and love return as alternatives and comfort before the awareness of an oppressive present. Manuela Margarido also poetically represented an anti-colonial and nationalising vocation, although, as evidenced by Inocência Mata, her corpus is, additionally, typified by a markedly universalising aspect. The latter is evident, above all, in *Loud as Silence*, published in Lisbon as part of the neo-realist collection *Cancioneiro Geral* and very much marked by lyricism, "by intimacy and cultural affectivity" (Mata 2010, 177). According to Mata, Margarido's poetry is representative of the confluences and divergences that characterised African literature in the 1950s: influenced by neo-realism, but also by existentialism, it is

9 The manifesto of the *MAC – Movimento Anti-colonial* was originally written in Dos Santo's room in Rue Sorbonne (Paris), one year after the realisation of the *Premier Congrès des écrivains et artistes noirs* (1956). Publications such as the collective text "Les étudiants noirs parlent" (*Présence Africaine*, 1953) and of the *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (this edited by Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade in April 1953), led to harsh debates and contributed to the internationalisation of the anti-colonial movements. Founded in 1947 by Alioune Diop, the review *Présence Africaine*, based on 16, Rue Henri-Barbusse, Paris, was printed in both Paris and Dakar, willing to question the imperialists ambitions of western culture (Mudimbe 1992). The connections with other capitals than Lisbon and Paris (beside Rome, London, Dakar and Algiers, the latter headquarter of the *CEA – Centro de Estudos Africanos* since 1964) was strengthened through the participation of members of CEI in conferences such as the *Afro-Asian Conference* (Bandung 1955), the *I Afro-Asian Writers' Conference* (Tashkent 1958), the *Conference of the Women of Africa and African Descent* (CWAAD, Accra, 1960), or the *Afro-Asian Women's Conference* (Cairo 1961).

e-ISSN 2499-5975

marked by the tension between the subject and the collective, in an ambivalence of identity whose consequences are manifested overall in the production and literary polemics of the early 1960s.

Although the social strata and the professional and personal trajectories of these women were distinct, it can undoubtedly be stated that the writing of all of them reflects in some way the fight against oppression, not only on the part of women, but of the population in general. This also happened to men who acted in the literary field while giving a relevant contribution to the political liberation both of their countries and to the liberation of Portugal from the regime of Salazar: Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Luandino Vieira, Tomás Medeiros, just to mention a few. These are personalities who, whilst differing perhaps in short-term objectives and communication methods, made the anti-colonial message accessible to different types of public, contributing to the diffusion of the values and the founding concepts of the struggle. One of the elements which, alongside the latent dissemination of potentially communist propaganda, worried the regime and its political police (PIDE) was the inevitable coexistence, in colonial societies, of different degrees of sensitivity, schooling, gender, social and economic strata, as well as its literary representation allied to the idea of a critic racial consciousness.

There were cases, such as that of the young Angolan Deolinda Rodrigues (MPLA guerrilla in exile, member of the Steering Committee of OMA – Organisation of Angolan Women and of the Kamy squad), in which political engagement resulted in the unnegotiable choice of armed struggle and exile. Deolinda's reflections on colonialism and armed struggle, and furthermore on the dynamics of gender and religious oppression, animate the notes of her posthumous work *Diário de um exílio sem regresso* (Diary of an Exile Without Return), which, despite having been written between the 1950s and 1960s, is relevant to our reflection because it calls into question the internal contradictions of the idea of unification of struggles which, even in a context of anti-colonial and anti-fascist resistance, ended up silencing female voices and reproducing, in some cases, the attribution of stereotyped roles which characterised the regime itself. In her *Diary*, the young Angolan is portrayed, for example, as having suffered peer pressure for not being a good cook or not loving domestic chores, or having felt pushed towards marriage with comrades or having felt out of place on account of her active participation in conversations that were dominated almost exclusively by the male members of the Committee. Far from representing a lack of conviction on the part of the young woman regarding the value of the cause, all these reflections and internal criticisms were, for Rodrigues, functional to the construction of a truly free Angola, as demonstrated by her idea of religiosity. Even before the outbreak of armed struggle, Deolinda conceived religion as instrumental to politics, just as education

was instrumental to the people's liberation, as evidenced by her reflection in May 1960:

> A Dona Dina disse-me pra não fazer política (não sei como ela desconfiou ou descobriu as reuniões passadas) pra não arranjar encrenca aos missionários, à igreja e ao instituto. Nem lhe respondi. Onde for, vou sempre falar das condições na terra. Lixem-se lá as missões e o resto. A minha família, o meu Povo vale mais do que todo o resto. (Rodrigues 2003, 35)
>
> Dona Dina told me not to do politics (I don't know how she suspected or discovered the past meetings) so as not to get in trouble with the missionaries, the church and the institute. I didn't even answer her. Wherever I go, I will always talk about conditions. Screw the missions and the rest. My family, my People are worth more than anything else.

The differences between Deolinda Rodrigues and Alda Lara, far from being merely conceptual, were related to different forces and forms of incidence of the categories of oppression, with the consequences of these dynamics having a reflection on the authors' ideological, intellectual and poetic elaboration. If one thinks, for example, of Alda Lara's literary nationalism and her conception of Angolan literature, it is worth underlining how, at one point, she declared in interviews that for her Angolan literature was nothing more than a regional variant of Portuguese literature.[10] In her texts, the young writer did recognise the specificities of Angolan and Cape Verdean literatures, stressing, however, how the "Luso" component of these literatures was essential for its very existence (Lara in Topa 2020, 22).[11] The author even went so far as to declare that Cape Verdean poetry was, *de*

10 These considerations about the national vs regional were relevant, at the time, considering the Portuguese regime insisted on colonial propaganda that represented Portugal as a unique, multiracial, and transcontinental nation. This was mainly related, especially since the 1950's, to the pressure exerted by the United Nations towards colonial powers, reiterating the right of self-determination of people without autonomous governments. For this reason, Portugal made formal modifications to its constitution, introducing the concept of *Territórios Ultramarinos* (Overseas Provinces). Angola, such as the other territories in Africa, would be, therefore, just a region of the Portuguese trans-continental nation, comparable, for example, to the Portuguese regions of Trás os Montes or Alentejo. As the renowned propaganda sentence stated: "Portugal do Minho até Timor" (Portugal from Minho to Timor). The literary debates reproduced, necessarily, those tensions in the cultural ambient, leading to journal articles, prefaces, TV debates, disputes, and arguments on the possible existence of a *literatura ultramarina*, *literatura angolana*, *literatura moçambicana*, etc. with thematic, esthetic, and linguistic features that were distinct from Portuguese literature.

11 Reference to Alda Lara's article, "Acerca de Poesia angolana". *Jornal de Benguela*, 10 April 1950, 1 and 8; 10 July 1950, 7.

facto, Portuguese poetry. Furthermore, Alda Lara rejects, in an interview given in 1952 and published in the same newspaper, the distinction between art for art and social art:

> A Arte é só uma. Não pode haver razões de ordem social que limitem a vastidão do universo poético, que lhe cortem as suas possibilidades. Necessário é dar-lhe todas as possibilidades criadoras. Além de que a liberdade é condição essencial de qualquer obra de arte para que ela seja viva. Portanto, o que se exige é que a arte seja autêntica. (Lara in Topa 2020, 19)

> Art is just one. There can be no social reasons that limit the vastness of the poetic universe, that cut off its possibilities. It is necessary to give it all the creative possibilities. Besides that, freedom is an essential condition of any work of art for it to be alive. Therefore, what is required is that the art be authentic.

In reality Lara, despite trying to escape the subject by invoking a supposed need for authenticity of art and, therefore, its universal conception, was probably exercising a form of self-censorship, as she clarifies later in the interview that in Angola, just as had already happened in Cape Verde and should come to happen in Mozambique, the poetic production focused less on the "deeds of the colonisers" and more on the "problems of the Land that surround Angolan poets every day". At the same time, the author stated that this change did not imply that this poetry was not Portuguese at all: it was "conditioned, however, by a different climate and race".

Several problems are manifest, in my view, in these considerations of the poet. Keeping in mind that the interview dates from 1952, the idea of "conditioning" of Angolan poetry by "climate" and "race" ends up, albeit implicitly, denying that poetry in Angola can be autonomous for its own and specific characteristics, establishing a cultural subordination of its existence to the molds and aesthetics of Portuguese poetry or, more generally, of European style. One can easily understand Alda Lara's position if one considers her cultural origins and her position in colonial society, as well as her fears – clearly present in the colonial elites of the time, especially in their white and socially better positioned component – that the liberation of the colonial 'game' might have repercussions that could jeopardise the permanence of white Angolan citizens in the territory. Furthermore, the poet's work shows how she clearly felt she belonged to two worlds, and at the same time she did not see herself as part of official propaganda about Africa that was very distant both from her experience and from the Catholic vision by which Alda was strongly influenced.

On the one hand, one finds in Lara's poems an Angola and its black

people who, indeed, are present in her work without being dehumanised, as often happened in the literary production of the time, and whose suffering and struggle the poet sees and recognises. This Angola, however, ends up being poetically represented as an Eden to which, as the poem "Regresso" (Return) says "Eu hei-de voltar, | tenho de voltar" (I shall return | I must return) (Lara 1984, 73). The ruby acacias, the casuarinas that will bloom only for the poet, in an extensive "song to the Creator" that the poet writes with Angola at its centre, seem to reproduce a utopian space that falls in the *continuum* of the Western literary tradition. In this perspective, Alda Lara's Angola appears to be a fortunate island, an "África de oiro e de sonho" (Africa of gold and dreams, Lara 1984, 97) which is both a place of departure and a place of arrival (and return).

Side by side with this Angola, which is clearly the one in the poet's mind, we find another Angola: the one she sees, represents and describes, the country of the everyday life of the *musseques* (shanty dwellings) and of the absurdities of colonial propaganda. That is the country we find in one of the author's most famous poems, "Presença Africana", written in 1953 in Benguela:

Sim! Ainda sou a mesma
A do amor transbordando
pelos carregadores do cais
suados e confusos,
pelos bairros imundos e dormentes
(Rua 11!... Rua 11!)
pelos meninos de barriga inchada e olhos fundos...
Sem dores nem alegrias,
de tronco nu
e corpo musculoso,
a raça escreve a prumo
a força destes dias...
E eu revendo ainda, e sempre, nela,
aquela
longa história inconsequente...
(Lara 1984, 57)

Yes! I am still the same.
She of the overflowing love
for the loaders of the port
sweaty and chaotic,
for the filthy and dormant neighbourhoods
(Street 11!... Street 11!...)
for the children with inflated bellies and sunken eyes...
Without pains or joys,
of naked torso

and muscular body,
the race writes exactly,
the force of these days…
And I still see in it, and always will,
that
long inconsequential history…

This is perhaps the text in which, in a more decisive way, the poet denounces the myth of race and the "long inconsequential history" linked to it, whose echoes were visible in education and official propaganda. Among all the writers mentioned, Alda Lara is the only one in whom it seems possible to identify a certain Catholic humanism or, to clarify, the denunciation accompanied by an attempt to soften and reconcile the colonial contrasts, due to a certain idyllic or timeless vision of her country of origin.

3 Conclusions

Many of the writers mentioned attended and were active members of the CEI, participating actively both in the cultural struggle against Portuguese colonialism and the Salazarist regime and in the constitution of the foundations of the future independent territories. If the CEI and its connections with the *Présence Africaine* and other African literary movements was fundamental, let us remember that the well-known *Casa da tia Andreza* (Aunt Andreza's House), at Rua Actor Vale 37, in Lisbon, was also a crucial place of assemblage. It was the address of the headquarters of the Centre of African Studies, whose secretariat was held by Noémia de Sousa (Mata 2015, 33): Aunt Andreza was the aunt of Alda Espírito Santo.

Even in relatively niche anti-colonial literary productions,[12] such as *Mensagem* (Message) and *Colecção de Autores Ultramarinos*, (Overseas Authors Collection) the published work of these women is a numerical minority when compared to men's, confirming the general trends of the time. Of the 152 poems, short narratives and essays that Ana Maria Martinho listed as belonging to the issues of the CEI, published between 1948 and 1964, only 10 texts, mostly poems, were authored by women: Alda Lara, Alda Espírito Santo, Manuela Margarido and Noémia de Sousa (Martinho 1994). In *Novos pactos,*

12 By this expression I mean to stress that such printed material, despite its fundamental role in the cultural environment of the time, was not part of the official publishing circuits. While this element ensured that the periodical *Mensagem* was not subject to prior censorship as an association publication, it also meant that its preparation, printing and distribution depended on the action of its members, as the very releases of the bulletin declare and turn explicit.

outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras, Laura Cavalcante Padilha pointed out that, in a work of reference such as *No Reino de Caliban* by Manuel Ferreira:

> a poesia angolana feminina começa a surgir na década de 50, fato este confirmado também com respeito a Cabo Verde onde, em 36 poetas, só há uma mulher. No caso de Angola, há 6, para 53, enquanto em São Tomé e Príncipe, para sete há duas e nenhuma na Guiné-Bissau, onde, aliás, só se regista o nome de um poeta. (Cavalcante Padilha 2002, 165)

> Angolan female poetry began to appear in the 1950s, a fact also confirmed with respect to Cape Verde where, amongst 36 poets, there is only one woman. In the case of Angola, there are 6 to 53, while in São Tomé and Príncipe, for seven [men] there are two [women] and none in Guinea-Bissau, where, incidentally, only the name of one poet is recorded.

The most recent debates on intersections, multiple oppressions and mechanisms of historical silencing and reproduction of subalternity(ies) have questioned both the obfuscation of the racial factor as a source of oppression, and further developments considered as bourgeois drifts of some white feminism that would privilege a focus solely toward the question of women's subalternity in relation to men, almost totally ignoring questions of race and class: on this matter, the reflections of Françoise Vergés, Angela Davis and Bell Hooks should be noted.[13] Far from being divisive, the recognition of multiple subalternities that theorists of intersectional feminism and decolonial feminism have insisted on is a useful tool to recognise the various layers of permeability of colonial, capitalist and patriarchal narratives. The struggle against the obfuscation of non-white, black, or Global South women is thus, for theorists such as Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, or Françoise Vergés – as it has been for Bell Hooks and Angela Davis – the representation of the total struggle. This is because the combination of issues of race, gender and class is what contributes most to unmasking the discursive narrative and the oppression generated by colonial continuities (or coloniality) and by the capitalist logic in a scale of multiple oppressions and subalternities that culminates in the violence experienced by black women. In this perspective, thinking about how the colonial condition, the unbalances related to distinct levels of economic advantage or disadvantage, to the belonging to one or other social class, influenced peo-

13 I am thinking, specifically, of Angela Davis' observations in *Women, Race and Class* and Bell Hooks' in *Ain't I a woman*.

ple's and the writers' life and cultural production in the 1950s is to make a critical effort in the understanding of distinct levels of privilege that affect our communities. While recognising the consequences of patriarchal structures, as well as the violence and chauvinism they originate, is urgent, this struggle cannot eclipse a reflection on racial inequalities. We must aknowledge, in other words, that the oppression Alda Lara experienced in Angolan colonial society was not the same as that experienced by Deolinda Rodrigues, but neither was the latter experiencing the same benefits in colonial society as the Santomean writer Alda Espírito Santo. This is relevant not because we wish to establish hierarchies of privilege, but because all those variables had an influence on the intellectual and poetic creation of the writers we have been considering, and they still exert influence in contemporary cultural and literal productions.

Such aspects are crucial in understanding the disparities that characterise modern societies. In this sense, thinking about and understanding oppressions and subalternities generated by the colonial system is fundamental for a reflection on the colonial continuities in our societies. If the works this article has dealt with constitute a valuable source of information about the daily life of women in the colonised territories and their living conditions, they help demonstrating how their production was under-represented at the time and continues to be so. These women writers, who – it must be stressed – were often part of the elite, in fact enjoying privileges that were not common to most of the population of the colonial territories in Africa, contributed to the cultural struggle for fairer societies and for the representation of the oppressed in their societies.

Bibliography

Boni, T. (2014). "Femmes en Négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire". *Rue Descartes*, 83(4), 62-76.

Davis, A. (1981). *Women, Race and Class*. New York: Random House.

Davis, A. (1990). "Imagining the Future". *Women, Culture and Politics*. New York: Vintage Books, 171-8.

Hooks, B. (1981). *Ain't I a Woman*. Boston: South End Press.

Lara, A. (1984). *Poemas*. Porto: Vertente.

Margarido, M. (1957). *Alto como o silêncio*. Lisbon: Publicações Europa-América.

Martinho, A.M. (1994). "Reflexões em torno dos contributos literários na *Mensagem* da Casa dos Estudantes do Império". *Mensagem, 1944-1994*. Lisbon: UCCLA, 53-64.

Mata, I. (2007). "Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença". Mata, I; Cavalcante Padilha, L. (eds), *A mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*. Lisbon: Colibri, 421-40.

Mata, I. (2010). "Manuela Margarido: ima poetisa lírica entre o cânone e a margem". *Polifonias Insulares. Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisbon: Colibri, 171-85.
Mata, I. (2015). *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*. Lisbon: UCCLA.
Nardal, P. (2009). *Beyond Negritude. Essays from Woman in the City*, translated with and introduction and notes by T.D. Sharpley-Whiting. New York: Suny Press.
Padilha, L.C. (2002). *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro--luso-brasileiras*. Porto Alegre: Edipucrs, 7-19.
Queiroz, A. Oliveira de (2014). "Cantares de São Tomé e Príncipe: a militante poesia de Maria Manuela Margarido e Alda Espírito Santo". *Contexto*, 25(1). `https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8682`.
Quijano, A. (2019). *Ensayos entorno de la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones Del Signo.
Rodrigues, D. (2003). *Diário de um exílio sem regresso*. Luanda: Editorial Nzila.
Sharpley-Whiting, T.D. (2002). *Negritude Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Sousa, N. De (2016). *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana.
Topa, F. (2002). "Alda Lara e o que falta fazer: as achegas dos periódicos". *Abril. Revista do NEPA*, 12, jan.-jun., 15-31.
Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação. Episódios de racismo quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.
Vergés, F. (2019). *Un feminisme décolonial*. Paris: La Fabrique éditions.
Ribeiro, D. (2018). *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das Letras.

e-ISSN 2499-5975

Interviste | Interviews | Interviews

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Decolonising Poetics. Paul Carter Talks to Roberta Trapè
Interview Conducted by email in June 2021

Roberta Trapè
The University of Melbourne, Australia

In such influential publications as *The Road to Botany Bay. An Essay in Spatial History* (2010), *The Lie of the Land* (1996), *Dark Writing: Geography, Performance, Design* (2008), *Meeting Place: the Human Encounter and the Challenge of Coexistence* (2013) and *Decolonising Governance: Archipelagic Thinking* (2018) Paul Carter[1] (born in the UK in 1951) has explored the conceptual underpinnings of colonisation and the preconditions of decolonisation. A postcolonial poetics informs a prolific public art and radiophonic output reported in books like *Material Thinking: the Theory and Practice of Creative Research* (2004), *Ground Truthing: Explorations in a Creative Region* (2010), *Places Made after Their Stories: Design and the Art of Choreotopography* (2015) and *Amplifications: Poetic Migration, Auditory Memory* (2019). Carter is resident in Melbourne where he is Professor of Design (urbanism) at RMIT University.

ROBERTA TRAPÈ In our previous interview, we pursued two strands: a revisionist ethnography of colonial encounter and their contemporary application in urban design.

1 In a previous interview (Trapè 2014) Carter and I discussed publications in which Carter explores the dynamics of colonial encounter and their lessons for postcolonial place-making. In this interview, we discuss the transformations of these themes in his recent writing. I am profoundly grateful to Paul Carter for granting me the interview.



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-07-14
Published 2021-12-20

Open access



Citation Trapè, R. (2021). "Decolonising Poetics. Paul Carter talks to Roberta Trapè. (Interview conducted by email in June 2021)". *Il Tolomeo*, 23, 303-310.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/032

PAUL CARTER Yes, rather disparate fields of enquiry but held together perhaps by the idea that in both cases communicative spaces are being designed, zones where (optimally) social performances incorporating difference are modelled.

R.T. Obviously this is a highly personal synthesis, suggestive of the artist/writer as much as the historical ethnographer or urban designer.

P.C. Personal but I would like to think not wholly eccentric.

R.T. In your forthcoming book, *Translations*,[2] you suggest that the key to linking an interest in the colonial past to the practice of designing new urban meeting places may be the experience of migration. How does that work?

P.C. Yes, migration as, essentially, poetic migration, you know, the perennial task of translating across differences, in the process discovering (often painfully) what cannot be successfully carried over. Moving from Italy to Melbourne, forty years ago now, my first impression was that English did not 'fit', a discourse able to map sense of place was lacking. Where had it gone? Assuming that Australia's first and sovereign peoples were at home, why had their cultures of making sense made so small an impression on white settler consciousness? Early colonial wordlists (renderings of different Aboriginal lexicons in English) offered a clue: occasionally poignant, invariably semi-mythical, they documented a white society largely talking into its own mirror.

R.T. A historical scene that, if I am not mistaken, inspires one or more of your works for radio.

P.C. Yes, works that, I am happy to say, are now available again through the initiative of the UK journal, *Performance Research*.[3]

R.T. A communicational impasse that, nevertheless, had poetic possibilities?

P.C. Yes, I was struck by the extent to which the new migrant arriving in Australia experienced an interpellation similar to that documented in the colonial wordlists. At that time cultural critics like Nikos Papastergiadis and Sneja Gunew were making the case that this censorship of the radical Other – of the possibility that migration and migrants might change the white settler *episteme* – was structurally analogous to the tactics of subjugation that characterised original colonisation.

R.T. So that, to pick up one of your favourite ideas, the politics was in the poetics.

2 Carter 2021.

3 Carter 2020. This publication of ten scripts produced mainly in the 1980s and 1990s includes free links to the original radio productions.

P.C. Yes, that 'original colonisation' goes on repeating itself unless the discourse of invasion is confronted and alternative discourses of coexistence found. This is why, in *Decolonising Governance*, I introduce the concept of 'metaphorical competence', broadly speaking, a capacity to engage with Indigenous knowledge systems without any expectation of 'translation' into the language of western planning. I link mis- (or non-) translation to poetic illiteracy. The idea is that the decolonisation of environmental governance is inseparable from the capacity to understand story-telling.[4]

R.T. Which, in your terms, as you set out in *Meeting Place*, is performative.[5]

P.C. Yes, theoretically, the meaning of the encounter in which differences are constitutive is found in the generation of social and communicational protocols through the performances themselves. In the place-making work you referred to, I conceptualised public spaces in a similar way, in terms of exploratory choreographies. In *Translations*, the metaphor is modified somewhat, and I describe my creative encounter with public spaces and the enigma of public communication in terms of dramaturgy: public artist as public space dramaturg.

R.T. Returning to metaphors, the subtitle of *Decolonising Governance* is 'archipelagic thinking': how are the two phrases related?

P.C. Postcolonial human geographers have long recognised the relationship between different territorial conceptions and different traditions and cultures of governance. In general (although not inevitably), archipelagic distributions of powers promote power arrangements that are 'horizontal' or pluralised while traditionally continentalist sovereign states have organised social and spatial relations hierarchically and concentrically. I suppose you could say that in many of today's geographical archipelagos socio-political relations involve a kind of dramaturgy. We are also familiar with Glissant's archipelagic poetics: as political figures, archipelagos are composed of essentially interdependent units – in this sense there are no islands in the archipelago. Well, this combination of distance and nearness places exchange, and the negotiation of exchange (physical, economic, cultural and symbolic), at the heart of co-existence. In such realms of constitutional difference, metaphorical competence will be at a premium. From this perspective, the 'local knowledge' possessed by Indigenous groups changes its valen-

4 Carter 2018a.

5 Carter 2013.

cy. It is no longer a subset of (western) universal knowledge but generative of principles and practices of exchange applicable more widely: the amalgamation of local knowledges into creative regions is a feature of decolonised governance.

R.T. You referred before to the way in which the experience of colonisation is to some degree shared by the migrant, but, surely, there are significant differences, after all…

P.C. Yes, after all, migrants, like generations of colonists (and who is to say where one becomes the other) are uninvited 'guests' on unceded land.

R.T. In an earlier exchange, you referred to the discussion in *Translations* of sovereignty in terms of a new transactional politics characterised by 'creative migrancy'. Is this part of your answer?

P.C. These are large questions. Let me make two points, one practical, the other ethical. They are no doubt related. The practical point concerns the nature of the creative encounter explored in *Translations*: broadly speaking, I characterise my radio work, my cultural writing, dramaturgical projects and public art as 'dirty art'; by this I mean that they are contextually generated, improvised responses to 'real world' situations. They are not driven by some aesthetic or formal agenda. I make no strong distinction between creative practice, ethnography, sociology or indeed the dramaturgy of public space design. That is, as a migrant practitioner, I seek not to take the ground for granted but aim to 'work my passage' in terms of developing metaphorical literacy. The second point is ethical and refers to the ever-present origin of the migrant in another place. As you know, in Australia the key feature of Aboriginal sovereignty is a connection to the 'ancestors' mediated through attachment to 'Country'. The first step in the migrant's self-examination is similar: resisting the assimilationist pressure to bracket off the past, a reconnection to our own ancestors is essential. We were talking about the personal before yet, in *Translations* at least, this merges into 'autoethnography' where the important personal narrative of origins is not autobiographical but historical. There are important chapters in *Translations* about the impact of rapid modernisation (notably through land enclosure and the mechanisation of labour) on my forebears. The contingency of one's own arrival, and the hidden stories that lie behind it, are what I call symbola, half objects in search of a host; but obviously, for these symbola to find their other halves and 'fit', creative agency also has to be ceded.

R.T. Can you give an example?

P.C. An Aboriginal colleague and I recently formed a cultural consultancy. We met through Yagan Square, a major inner urban

redevelopment in Perth driven by a strong reconciliation agenda: as a Noongar Elder, he was one of many providing cultural advice; I was engaged in 'dirty art', in this case the exploration of cross-cultural placemaking stories important in shaping Yagan Square's public art program. In *Translations*, I describe one of our subsequent collaborations where a three-way mediation of different relationships to Country depended on the exchange of stories. These stories related to the tragic loss of children – to a contemporary event in which, as our shared stories found, generations of suffering were contained. In the context of a new identity politics orthodoxy that, in my view, confuses decolonisation with pre-colonisation, our creative engagement with incommensurable realities produced, I think, a new, rather more complex discourse of place-making, one that allowed all of us to broaden our definition of the 'ancestors' and to acknowledge our tangled historical destinies.

R.T. How much can be extrapolated from a single instance? Particularly where the transaction you describe clearly depends on trust having been established between the convening parties.

P.C. Perhaps the novelty of the position set out practically in *Translations* and a little more theoretically in *Decolonising Governance* is that governance, and all the related issues of sovereignty, are performative: the law is not laid down but repeatedly reaffirmed, adjusted and modified – essentially an endless process of interpretation. Evidently, and tragically, law in the western sense is incapable of thinking and acting poetically; where the ground is not given (or has been taken away), protocols of communication must reflect on the prior dissolution of trust, the breakdown of meanings. From the perspective of 'metaphorical competence', the old 'myths' are not suppressed but critically and creatively scrutinised; the law as a flexible but binding social arrangement able, for example, to sustain goals of cultural and environmental biodiversity, is negotiated mythopoetically. One effect of reviving a practical transactional poetics is, of course, to break down the human/non-human binary. Biodiversity is, as they say, a 'whitefella' word.

R.T. I am struck by the emphasis you place on orality, on the political potential of metaphorically competent engagements across difference to foster new environments of coexistence. How can these, presumably precarious, understandings ever acquire the force of law?

P.C. At a community level, customary law already operates in this way. But in focusing on the poetics of decolonisation, the primary mechanism of change is sought in the way we conduct and represent ourselves. As important in this respect as orality is *aurality*, an awareness of the essential role played by lis-

tening. *Translations* is, in some way, a sequel to my 2019 publication *Amplifications*.[6] In that book I describe a sense-making process that is echoic. Echoes define the migrant condition; echoic mimicry is a primary technique of sense making where the ground is not given; and, in *Amplifications*, I illustrate how these pragmatic realities can generate historically revisionist works of sound art.[7] But the implications of this characteristically migrant persona are not only aesthetic but ethical; and, I would argue, in 'dirty art', where the materials are constituted by the trace in them of what has been silenced, the two considerations fuse into one.[8] Any authorial voice is diffused and dispersed, while, internally, the structure of the work is echoic all the way down, a fact that implies an aesthetics of listening that is ethical.

R.T. Listening, but also the historical traumas of silencing and forgetting, as in the sound installation «The Calling to Come»…

P.C. Certainly, listening is selective and in a Foucauldian sense disciplined to extract from the noise of communication those sound signatures that close the circle of semiotic exchange. The elimination of auditory environments as incidental to making sense is a persistent theme in *Amplifications*, a book that is ideally read in conjunction with *Absolute Rhythm*. «The Calling to Come», reprinted in *Absolute Rhythm*, was an echoic dialogue designed for the entrance of a new museum in Sydney.[9] It was based on language notebooks dating from around 1790, an echoic mimetic amplification of these that opened a door into the colonial unconscious. It was 'dirty art' in the sense that it added a new dimension to a piece of functional public infrastructure. But, yes, it invited museum visitors to experience the trauma of a listening fraught with misunderstanding that in the end cast over the future the filter of silence.

R.T. In the creative history you have written in terms of ethnographic encounters, the experience that linked them, migration, has a great poetic power, the phenomenon of arrival from outside. Can this be found in white Australia's political theory and practice?

P.C. As you know, white settler Australia is built on the legal fiction that Australia, like post 1066 England, is in the gift of the

6 Carter 2019.

7 Carter 2019. See also Carter 2018b.

8 A conveniently accessible illustration of this is the performance script «Cooee Song» reproduced in *Absolute Rhythm* (Carter 2020, 55-74). Carter's production of this work is also available at `http://performance-research.org/absolute-rhythm.html`.

9 «The Calling to Come», *Absolute Rhythm* (Carter 2020, 149-64).

Crown. The notorious doctrine of *terra nullius*, the notion that Australia was unowned at the time of British colonisation – it was obviously occupied – mirrored the home situation. One of the corollaries of this bizarre Platonic fiction is that Australia was not colonised from outside; rather, it acquired British sovereignty. In this myth, the entire drama of arrival from outside has no theoretical or practical significance. The result is a 'hypothetical nation' characterised by ghost belonging.[10] In denial of its origins, it cannot recognise Aboriginal sovereignty. One of the arguments of *Translations* is that, as perpetual outsiders, defined by their relationship to their origins, migrants may act as a historical circuit-breaker. But, in my view, the mechanism of this will not be formal changes to the constitution unless these are linked to a collective reflection: «the labour of living together will be recognised in concomitant acts of cultural productions; if the new polity is to be grounded poetically, these works are likely to be dirty, uncensored histories remembered in the relived experience of migration».[11]

Bibliography

Carter, P. (2013). *Meeting Place: the Human Encounter and the Challenge of Coexistence*. Minneapolis: Minnesota University Press. https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816685363.001.0001.

Carter, P. (2018a). *Decolonising Governance: Archipelagic Thinking*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781351213035.

Carter, P. (2018b). «Emergency Languages: Echoes of Columbus in Discourses of Precarity». Gualtieri, C. (ed.), *Migration and the Contemporary Mediterranean. Shifting Cultures in 21st-Century Europe*. Bern: Peter Lang Publishers, 285-304.

Carter, P. (2019). *Amplifications: Poetic Migration, Auditory Memory*. New York: Bloomsbury. https://doi.org/10.5040/9781501344510.

Carter, P. (2020). *Absolute Rhythm: Works for Minor Radio*. Aberystwyth (UK): Performance Research Publications.

Carter, P. (2021). *Translations, an Autoethnography: Migration, Colonial Australia and the Creative Encounter*. Manchester: Manchester University Press.

Nicolacopoulos, T.; Vassilacopoulos, G. (2014). *Indigenous Sovereignty and the Being of the Occupier: Manifesto for a White Australian Philosophy of Origins*. Prahran (AU): re.press. https://doi.org/10.5204/ijcis.v7i2.115.

Trapè, R. (2014). «Practices of Meeting. Paul Carter Talks to Roberta Trapè». *Il Tolomeo*, 16, 47-55.

10 See the important discussion in Nicolacopoulos, Vassilacopoulos 2014, 25-34.

11 Carter 2021, 250.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Paysage de Louis-Philippe Dalembert : image du monde, image de soi et construction d’univers
Un entretien (Paris, les 11 et 21 juillet 2021)

Silvia Boraso
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia ; Université Paris-Est Créteil, France

Né à Port-au-Prince en 1962, Louis-Philippe Dalembert est un romancier, poète, essayiste et intellectuel haïtien. Écrivain vagabond, comme il se définit lui-même, il a consacré sa vie à une pérégrination incessante qui l’a emmené tour à tour dans la Caraïbe, en Europe, dans les Amériques du Nord et du Sud, en Afrique et au Moyen-Orient, et qui le voit aujourd’hui installé à Paris. Théâtre de ses aventures, il était tout naturel que le monde finisse par constituer le sujet privilégié de ses ouvrages : depuis son premier recueil de poésie, *Évangile pour les miens* (1982), l’auteur a bâti sa production en vers et en prose autour d’une poétique du vagabondage qui fait du déplacement un noyau tant thématique que formel.

Au fil du temps, Dalembert a fait preuve d’un talent et d’une créativité littéraires aussi vastes qu’hétéroclites. Son œuvre comprend sept recueils poétiques, onze romans – dont le dernier, *Milwaukee*



Edizioni Ca’Foscari
Submitted 2021-08-15
Published 2021-12-20

Open access



Citation Boraso, S. (2021). “Paysage de Louis-Philippe Dalembert : image du monde, image de soi et construction d’univers. Un entretien (Paris, les 11 et 21 juillet 2021)”. *Il Tolomeo*, 23, 311-318.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/033

Blues, vient de paraître chez Sabine Wespieser –[1] un document, un récit et trois recueils de nouvelles, auxquels il faut ajouter tous les textes parus dans des ouvrages collectifs ainsi que de nombreux articles scientifiques.[2]

Figure de proue du panorama littéraire francophone, pour *Le Tolomeo* Louis-Philippe Dalembert est avant tout un ami de longue date. Notre revue a eu le plaisir de publier non seulement deux contributions consacrées à son œuvre (Vignoli 2016 ; Boraso 2020) mais aussi l'un de ses poèmes en créole lors du numéro spécial sur le séisme de 2010 en Haïti (Dalembert 2010). En fait, celle-ci n'est pas non plus sa première interview au *Tolomeo*, un premier entretien avec Kathleen Gyssels et Gaëlle Cooreman étant paru en 2008. Depuis la publication de son recueil de nouvelles, *Le Songe d'une photo d'enfance*, la carrière de Dalembert a connu un succès fulgurant, dont le Prix de la langue française, les Choix Goncourt de la Suisse et de la Pologne à *Mur Méditerranée* (2019) font partie des nombreux corollaires.

C'est justement à l'occasion de la parution de ce dernier roman que j'étais censée l'interviewer à Venise, lors des *Journées de la Francophonie* en mars 2020. Hélas, une crise sanitaire d'envergure mondiale m'en a empêché. C'est donc à Paris, un an et demi après, que je vois Dalembert pour la première fois. Notre première rencontre a lieu dans un café, peu avant la finale du championnat d'Europe de football, sport dont Dalembert est un grand fan. Si la plupart de mes compatriotes se souviendront de la victoire de l'Italie, ce 11 juillet 2021, qui sera suivi d'une deuxième rencontre, est pour moi l'occasion de découvrir peu à peu l'homme et l'écrivain à la fois. L'auteur me parle de sa vision du monde, de sa conception de l'écriture ; il me guide par les sentiers de son œuvre, en partant des origines de sa poétique pour arriver à la rédaction de son dernier roman ; il s'attarde sur son engagement littéraire, sur ses lectures ainsi que sur sa passion pour l'art et pour les sports.

Les propos qui suivent essaient de restituer sur la page cette conversation aimable, amusante et profonde.

SILVIA BORASO Nous étions supposés nous rencontrer lors de la parution de *Mur Méditerranée*, mais nous nous voyons presque deux ans après. Entretemps, vous avez publié un recueil de poèmes,[3] repris en poche quatre de vos précédents recueils

1 Pour des approfondissements, nous renvoyons au compte rendu du texte dans ce numéro.

2 Pour une liste complète des ouvrages, voir la notice biobibliographique de l'auteur sur le site *Île en Île* (`http://ile-en-ile.org/dalembert/`).

3 *Cantique du balbutiement*. Paris : Bruno Doucey, 2020 ; *Ces îles de plein sel et autres recueils*. Paris : Points, 2021.

e-ISSN 2499-5975

et un nouveau roman paraîtra le mois prochain. Bien que très vaste, votre production est tellement hétérogène que l'on ne sait jamais à quoi s'attendre. C'est un peu comme si vous vous mettiez chaque fois à l'épreuve. J'imagine que pour vous ce changement continu de styles et de points de vue différents est quelque chose d'assumé, qui vous amuse et qui vous stimule.

LOUIS-PHILIPPE DALEMBERT Tout à fait. Il me plaît de penser que chaque roman a sa propre langue, un parler à soi. D'où l'importance que j'accorde à la recherche formelle dans tous mes ouvrages. *Milwaukee Blues*, par exemple, qui paraît le mois prochain, se présente sous la forme d'un roman choral : les deux premières parties sont bâties autour d'une multiplicité de perspectives différentes, à la première personne, alors que dans la troisième et dernière partie on revient à un narrateur omniscient qui tire les ficelles du discours. Dans *Mur Méditerranée*, il s'agissait pour moi de dire le point de vue de trois femmes sans pour autant glisser dans le récit à la première personne. C'est là qu'entre en jeu le monologue intérieur : la troisième personne me permet de 'tricher', d'éviter que le lecteur ou la lectrice soient constamment basculés d'un point de vue à l'autre, mais aussi de donner la voix à des subjectivités différentes qui émergent à tour de rôle.

La forme est pour moi une quête permanente. Bien sûr, cette recherche formelle s'accompagne toujours de noyaux thématiques qui reviennent souvent dans mes œuvres, tel que le déplacement par exemple, et que je m'amuse à revisiter à chaque fois. Mais ce qui est fondamental pour moi, c'est le point de vue à partir duquel l'histoire est racontée. Au fond, les grands thèmes ont toujours fait partie des récits fondateurs de l'humanité – pensons à l'Odyssée ou à la Bible –, mais la forme permet de réinventer un point de vue, et donc de laisser l'impression d'exprimer quelque chose qui n'existait pas avant soi. Tout l'art de la littérature est là.

S.B. *Rue du Faubourg Saint-Denis* (2005), *Ballade d'un amour inachevé* (2013), *Mur Méditerranée* (2019) s'inspirent tous de faits divers qui ont marqué l'actualité de ces dernières années. *Milwaukee Blues* tire aussi son scénario d'un événement tristement familier, le meurtre de George Floyd en mai 2020. Comment vous expliquez-vous cet intérêt pour l'actualité ?

L.-P.D. Il y a plusieurs raisons à cela. D'un côté, on vit dans une période de surinformation – même dans les pays technologiquement moins avancés ; les informations tournent en boucle dans les médias, sur Internet, sur son téléphone portable... On peut difficilement y échapper. De l'autre, du fait même de cette course effrénée à l'information et de la concurrence massive qu'induisent les technologies nouvelles, les journalistes n'ont pas

toujours le temps de vérifier leurs sources. Si on y ajoute les réseaux sociaux, où bien souvent l'humeur tient lieu de sources, cela entraîne ou conforte un nombre considérable de stéréotypes.

En refusant de se laisser entraîner dans cette frénésie, l'écrivain que je suis peut aller au-delà des stéréotypes véhiculés par la presse et les réseaux sociaux. Dans *Mur Méditerranée*, par exemple, il n'y a pas de 'migrants', mais des personnages féminins qui ont une histoire, un nom. Chochana, Semhar et Dima ne font pas figure d'envahisseurs, comme on nous le donne à voir trop souvent dans les médias. À l'instar de tant d'autres réfugiés, elles fuient quelque chose, qui dans leur cas se trouve être la guerre, la dictature ou bien le dérèglement climatique, à l'origine, de plus en plus, d'un nouveau type de migration. Pour prendre un exemple concret, en Haïti, il y a encore une cinquantaine d'années, on enregistrait un cyclone très puissant tous les huit, dix, douze ans, et qui, par sa 'rareté', s'inscrivait comme marqueur dans le temps. On pouvait dire « du temps de tel ou tel cyclone ». Aujourd'hui, on peut enregistrer deux, trois destructeurs la même année ; ils sont si nombreux que personne ne se souvient de leur nom.

Bref, redonner un nom à ces femmes, raconter leurs histoires, dire que près de 90% des candidates et des candidats au départ n'arrivent pas en Europe, mais migrent dans les États du Sud du monde proches de leurs terres d'origine, c'est leur rendre leur humanité. C'est ce que j'aime définir comme mon empathie humaniste.

Cet intérêt pour l'actualité s'explique aussi par ma formation et mon passé de journaliste. Je connais les techniques du métier, j'essaie d'aller plus loin de ce que les médias nous décrivent.

S.B. À la fin de vos livres, il y a parfois des références bibliographiques. Dans l'ère de la désinformation, est-il important pour un écrivain de justifier ce qu'il écrit ? Faut-il 'prouver' qu'il ne s'agit pas d'une pure fiction ?

L.-P.D. La bibliographie, c'est pour moi une façon d'inviter le lecteur ou à la lectrice à aller plus loin – s'il le souhaite, bien évidemment. Cela me permet tout aussi bien de rappeler que les faits dont il est question dans la fiction sont inspirés du réel. Après tout, je demeure un romancier réaliste.

S.B. Dans vos romans vous faite preuve d'un engagement remarquable, vous êtes aux services de l'humanité au détriment parfois de votre subjectivité. Y a-t-il des traces de votre vécu personnel dans votre prose ?

L.-P.D. Pour qu'elle devienne matière narrative, l'actualité doit faire écho en moi. L'histoire de Chochana, par exemple, résonne en moi. En tant que Noir et Américain, la traversée par bateau dans des conditions aussi atroces me renvoie forcément à une

e-ISSN 2499-5975

Histoire qui participe de mon identité presque malgré moi. Le continent qui m'a donné naissance a été peuplé en grande partie par des gens arrivés par bateau, et qui voyageaient tant sur le pont que dans la cale. Si on s'arrête sur la traversée à fond de cale dans *Mur Méditerranée*, qu'on retrouvait déjà, mais sous une autre forme dans mon deuxième roman, *L'Autre Face de la mer*, elle renvoie, d'un côté, à la traite négrière – le *middle passage* – ; de l'autre, à l'actualité des années 1980, qui a marqué ma génération, à savoir celle des *boat-people* haïtiens et cubains qui fuyaient vers les Etats-Unis, et des Vietnamiens qui essayaient de rejoindre l'Europe. Cette actualité est également l'occasion à la fois d'affiner une esthétique et d'approfondir des thématiques récurrentes dans mon œuvre : le déplacement bien sûr, mais aussi la solidarité par-delà nos différences, l'humanisme nécessaire. Dans *Mur Méditerranée*, par exemple, il y a trois femmes de nationalités, de langues, de religions, de classes sociales différentes, qui voyagent dans des conditions différentes. Au bout du compte, elles partagent le même sort : si le bateau coule, tout le monde meurt. Nous sommes sur le même bateau. L'actualité n'est qu'un prétexte pour rappeler cette vérité élémentaire.

S.B. Cependant, le fait divers n'est jamais le sujet de vos histoires, l'actualité ne l'emporte pas sur le récit.

L.-P.D. Exactement. L'actualité fonctionne en tant qu'élément déclencheur. *Milwaukee Blues* ne parle pas de George Floyd, en fait. Le meurtre de Floyd, ou celui d'Eric Garner six ans avant lui dans les mêmes atroces conditions, servent de déclencheur ; ils me fournissent l'angle à partir duquel je vais raconter une histoire. D'un point de vue historique, le paramètre ethnique est l'une des clés pour essayer de cerner un peu les États-Unis. C'est en tout cas celle que j'ai choisie. C'est aussi une façon pour moi de dire mes États-Unis, un pays que je fréquente depuis plus de trente ans, où, comme beaucoup d'Haïtiens, j'ai de la famille et des amis ; ainsi que ma ville de Milwaukee où j'ai enseigné à l'université Wisconsin-Milwaukee…

S.B. Les lieux jouent toujours un rôle crucial dans vos œuvres. Pourtant, il me semble que la représentation de l'espace n'y acquiert jamais une fonction mimétique, d'où ma question: quelle fonction attribuez-vous à la description dans vos romans ?

L.-P.D. Tous mes romans sont bâtis autour d'un déplacement constant, véritable élément structurant de la narration. La description des lieux a ainsi une fonction de marqueur, qui vient signaler un déplacement. Et les descriptions concernent moins l'espace en soi que les odeurs, les couleurs, voire les gens qui l'habitent. Il s'agit plutôt d'un paysage des sens. Ce sont rarement les monuments, les attractions touristiques qui rendent un

lieu intéressant à mes yeux. D'ailleurs, les bâtiments, les quartiers peuvent changer. Le protagoniste de mon premier roman [*Le Crayon du bon Dieu n'a pas de gomme*, 1996] retourne dans sa ville natale après des décennies et ne la reconnaît plus : la ville s'est dégradée et agrandie. Pourtant, les odeurs, les sons, le paysage humain sont les mêmes qu'auparavant. Dans mes romans, le lieu physique ne parle que par rapport à l'humain. La ville en elle-même m'intéresse peu. Quand je voyage, par exemple, je ne prends jamais de photos : la caméra constitue une sorte de barrière entre le lieu et moi, entre les gens et moi.

S.B. Un autre trait distinctif de votre œuvre est l'importance de l'onomastique. *Milwaukee Blues* s'inscrit-il dans cette tradition ?

L.-P.D. L'onomastique a toujours joué un rôle important dans la caractérisation de mes personnages. Souvent, le nom se construit sur leur psychologie. Pour Chochana, par exemple, j'étais à la recherche d'un nom qui 'fasse' juif et africain à la fois. Dans le cas de *Milwaukee Blues*, le nom du protagoniste, Emmett, renvoie à Emmett Till, un adolescent noir brutalement tué en 1955 par des racistes blancs dans le sud des Etats-Unis. Beaucoup d'écrivains et artistes avant moi, entre autres, René Depestre, Aimé Césaire, Nicolás Guillén, Bob Dylan... lui ont consacré des textes très beaux. En plus de cela, Emet en hébreu signifie 'vérité', et si l'on enlève la première lettre, le mot prend la signification de 'mort', comme dans le mythe du Golem. Pour moi, *Milwaukee Blues*, c'est ça : une histoire de vérité et de mort. Cette question de l'onomastique m'amuse, et c'est amusant aussi pour certains lecteurs et certaines lectrices. Cela dit, on peut apprécier le texte – du moins, je l'espère – sans se soucier de toutes ces significations. J'aime bien que l'histoire soit profonde, mais je veux aussi que le roman soit un *page-turner*, comme on le dit en anglais.

S.B. Votre succès concerne tant vos romans que vos recueils poétiques. Comment vous expliquez-vous un tel intérêt à une époque où la poésie semble être considérée comme un genre peu accessible au plus vaste public ?

L.-P.D. Dernièrement, mes recueils de poèmes ont eu un succès indéniable ; entendons-nous, dans la limite de ce que l'on peut appeler succès sur le marché de la poésie. La plupart des gens s'approchent de mon œuvre par mes romans, après ils passent à ma poésie. D'ailleurs, quand je fais des lectures publiques, j'essaie toujours de lire un ou deux poèmes. En Europe, un certain hermétisme a éloigné les gens de la poésie – du roman aussi, mais surtout de la poésie. À côté de ces œuvres trop complexes que seuls les spécialistes peuvent aborder, on a une profusion de textes en vers qui n'ont aucune qualité artistique

e-ISSN 2499-5975

mais qui tentent de plaire en suivant la mode du moment. En Haïti, et dans une bonne partie de l'Amérique Latine, des festivals de poésie remplissent des salles entières ou des places publiques. La poésie est un moment de partage et les gens n'ont pas désappris à jouir du plaisir que l'art peut nous transmettre. Après, bien sûr, il y a divers niveaux de lecture, mais à la base on trouve cette fascination pour l'art qui est accessible à tout le monde. En Haïti, la poésie a été toujours présente, au point de devenir parfois inhibant pour ceux qui se lancent dans la prose après être passés par la poésie. C'est grâce à l'influence des romans hispano-américains et anglophones que je suis parvenu à passer de l'un à l'autre. Ces deux traditions ont influencé indéniablement ma production romanesque – de mes débuts en poésie j'ai gardé une certaine beauté de la langue ; de mes lectures des grands maîtres hispano-américains et anglophones, j'ai hérité la fluidité du récit.

S.B. En effet, vous avez débuté en tant que poète. Comment décririez-vous l'évolution de votre poésie depuis votre première production ?

L.-P.D. Ma première production poétique était fortement engagée, au sens politique du terme. Je pense par exemple au recueil *et le soleil se souvient*. Mes derniers textes témoignent d'un certain éloignement par rapport à cet engagement immédiat. Il en est resté un humanisme assumé, c'est le cas dans un poème comme 'voyage'. Dans les poèmes de ma jeunesse, le local était déjà aux services de l'universel, mais cette dimension s'est imposée de plus en plus au fur et à mesure que le temps passait et que j'entrais en contact avec d'autres réalités. Cette évolution me rapproche de plus en plus de l'humain 'éternel'.

S.B. Vous êtes un écrivain polyglotte : je me demande si vous ne vous êtes jamais essayé à la traduction…

L.-P.D. Il m'est arrivé de traduire des poèmes d'une langue étrangère en français pour des revues. Je l'ai fait pour Marco Fazzini,[4] mais aussi pour la poétesse chilienne Carmen Yañez. C'est une activité très sporadique, à laquelle je m'adonne quand j'ai pris beaucoup de plaisir à lire les textes. Ça doit être des poètes que j'aime, des amis ; je ne pourrais pas en faire mon métier.

S.B. Ma dernière question va porter sur une passion que nous partageons, la lecture. Y a-t-il des textes ou des auteurs que vous portez dans votre cœur et qui ont peut-être influencé votre écriture plus que d'autres ?

4 Membre du Comité de direction du *Tolomeo*, poète et professeur à l'Université Ca' Foscari de Venise.

L.-P.D. Je lis beaucoup et de tout. Si je dois indiquer des traditions littéraires qui m'ont formé, je dirais certainement la grande littérature russe, celle que j'ai découverte à l'adolescence à travers les romans de Tolstoï et Dostoïevski. Je dirais aussi les auteurs du boom hispano-américain et les étasuniens de la Lost Generation. Ce sont les premières découvertes, les plus marquantes forcément. En poésie, ils étaient principalement caribéens : les Haïtiens Depestre et Phelps, le Martiniquais Aimé Césaire, le Guadeloupéen Saint-John Perse, le Cubain Nicolás Guillén… Après, il y en a eu tellement d'autres. J'aime bien les écrivains et les écrivaines qui savent être simples et profonds à la fois. C'est ce que je recherche moi aussi quand j'écris. Toutefois, je lis très peu quand j'écris des romans. Quand je travaille sur un projet, j'écris toute la journée, presque sans arrêt, car l'histoire est toujours dans un coin de ma tête. Je ne fais de pauses que pour regarder les matchs de foot (rires), lire des BD ou les journaux. Cette immersion totale me permet de mieux entrer dans l'univers du roman. Pour la poésie, c'est différent. Je n'ai pas besoin de ce type de concentration, de productivité. J'écris le socle du texte à la main, et après j'y reviens en toute tranquillité. Parfois des jours peuvent s'écouler avant que je n'y replonge.

Bibliographie

Boraso, S. (2020). « Sur les pas de Louis-Philippe Dalembert. Un hommage à la carrière du 'gavroche caraïbe' ». *Il Tolomeo*, 22, 263-78. `http://doi.org/10.30687/Tol/2499-5975/2020/22/032`.

Dalembert, L.-P. (2010). « Pòtoprens nan sewom / Porto Principe con la flebo ». *Il Tolomeo*, 13(2), 30-2. `http://hdl.handle.net/11707/7303`.

Dalembert, L.-P. (2020a). *Cantique du balbutiement*. Paris : Bruno Doucey.

Dalembert, L.-P. (2020b). *Ces îles de pleine sel et d'autres poèmes*. Paris : Points.

Gyssels, K. ; Cooreman, G. (2008). « Autour du *Faubourg Saint-Denis* : une causerie avec Louis-Philippe Dalembert ». *Il Tolomeo*, 11(1), 98-106. `http://hdl.handle.net/11707/7303`.

Vignoli, A. (2016). « Louis-Philippe Dalembert, 'vagabond jusqu'au bout de la fatigue' ». *Il Tolomeo*, 18, 29-40. `http://doi.org/10.14277/2499-5975/Tol-18-16-3`.

Recensioni | Reviews | Comptes rendus

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Louis-Philippe Dalembert
Milwaukee Blues

Silvia Boraso
Università Ca' Foscari Venezia, Italia ; Université Paris-Est Créteil, France

Compte rendu de Dalembert, L.-P. (2021). *Milwaukee Blues*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur, 281 pp.

« I can't breathe » ('je ne peux pas respirer') se plaignait George Floyd, un Américain noir de 46 ans, au policier blanc qui le plaquait au sol, un genou contre son cou, le 25 mai 2020. Ces mots désespérés, qui ne suffirent pas à convaincre l'officier de lâcher son étreinte mortelle, retentirent dans les maisons du monde entier et poussèrent des centaines de milliers de personnes à sortir dans la rue et à manifester contre le racisme et les brutalités policières. Un an après ces événements, l'affaire du meurtre de George Floyd est loin d'être close : le coupable, Derek Chauvin, condamné à 22 ans de prison, a fait appel en reprochant au juge de ne pas avoir isolé les jurés pendant le procès. La nouvelle, cependant, ne semble pas faire la une des journaux internationaux. Ne bénéficiant pas de la même couverture médiatique, aujourd'hui le cri de George Floyd s'est estompé dans les réseaux sociaux, où il s'était élevé il y a un an en tant que devise mondiale de la lutte contre la discrimination raciale. Mais tout espoir n'est pas perdu : loin des tweets populaires et des titres racoleurs, son cri de révolte retrouve toute sa vigueur dans les pages de l'écrivain haïtien Louis-Philippe Dalembert, qui s'inspire dans son dernier roman des faits de l'actualité pour dresser le portrait démysti-



Submitted 2021-10-07
Published 2021-12-20

Open access



Citation Boraso, S. (2021). Review of *Milwaukee Blues* by Dalembert, L.-P. *Il Tolomeo*, 23, 321-326.

DOI **10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/034**

fié d'une Amérique au bord de la crise.[1]

Paru chez Sabine Wespier le 26 aout 2021, *Milwaukee Blues* raconte l'histoire d'Emmett, un homme ordinaire qui vit avec sa famille dans le ghetto noir de Milwaukee, Franklin Heights, et qui comme George Floyd, est tué par un policier blanc pendant son arrestation. Sa mort brutale et inattendue, qui fera sortir de sa torpeur une ville déchirée entre la violence, l'amertume des quartiers populaires et l'indifférence des classes privilégiées, aura pour effet de rallier tous les habitants de Milwaukee autour de la manifestation en son honneur afin de demander justice.

Sur le plan narratif, cette secousse se traduit par un enchaînement de récits commémoratifs dans lesquels les différents personnages décrivent Emmett tel qu'ils l'avaient connu. Aux souvenirs des amis d'enfance qui font ressortir une existence à Franklin Heights difficile mais heureuse, suivent les histoires rapportées par les gens qu'Emmett avait connues pendant ses années universitaires. Biaisés par la subjectivité de chaque point de vue, les fragments textuels forment un ensemble hétérogène et contradictoire présentant un homme qui, de jeune promesse du football, finit par incarner la désillusion du rêve américain. Si certains personnages, tels que son coach ou son ancienne fiancée, soulignent dans leur récit le côté fragile d'Emmett, dont le futur a été ruiné par la malchance d'une grave blessure et par la pression du succès, d'autres, comme la mère de son dernier enfant, s'attardent sur son manque de sens des responsabilités et sur son incapacité à subvenir aux besoins de sa famille. Qu'elles l'idéalisent ou le dénigrent, ces perspectives plurielles ont le mérite de montrer le protagoniste dans toute son humanité : ce qui en résulte est le portrait d'un homme ordinaire, ni victime ni héros, prêt à tout sacrifier pour réussir mais impuissant face aux tours cruels du destin.

Dernier d'une série d'ouvrages de plus en plus caractérisés par l'engagement politique et social de l'auteur, le roman refuse de se confiner dans un réalisme commode pour s'appuyer en revanche sur une prose éclatée, brisée en morceaux, qui brouille les pistes et complexifie la réalité d'une histoire en apparence déjà connue. Cette structure en mosaïque, qui contribue à créer une caractérisation graduelle et incomplète du personnage principal, s'inscrit dans le sillage d'une recherche formelle à laquelle Dalembert a consacré toute

1 Ce n'est pas la première fois que Dalembert tire sa matière romanesque de l'actualité. Nous pouvons rappeler, entre autres, *Rue du Faubourg Saint-Denis* (2005), qui s'inspire de la vague de chaleur extraordinaire et de la surmortalité subséquente qui ont frappé la ville de Paris dans l'été 2003, *Ballade d'un amour inachevé* (2013), qui renvoie aux tremblements de terre en Italie et en Haïti, et *Mur Méditerranée* (2019), qui dénonce les conditions épouvantables dans lesquels les migrants voyagent de l'Afrique à l'Europe. Pour tout approfondissement ultérieur, voir l'interview de l'auteur dans de ce numéro de la revue *Il Tolomeo*.

e-ISSN 2499-5975

son œuvre et qui est redevable en grande partie à la tradition romanesque américaine.[2]

Si la critique du préjugé racial demeure l'un des piliers du récit, il n'en demeure pas moins que *Milwaukee Blues* est avant tout un hymne que l'auteur écrit en l'honneur du continent qui l'a vu naître, en l'occurrence les États-Unis qui l'ont accueilli pendant l'une de ses nombreuses pérégrinations et qui ont contribué à le former en tant qu'écrivain.[3]

Au niveau formel, cet hommage se reflète dans l'architecture du roman : le recours au monologue intérieur ainsi qu'à la succession de flashbacks concernant la vie du défunt renvoie de manière explicite à un mécanisme narratif cher à la production littéraire américaine et inauguré par William Faulkner dans *As I Lay Dying* (Tandis que j'agonise) (1930). Alors que dans son ouvrage Faulkner concède au personnage mort, Addie, de donner sa version des événements, dans *Milwaukee Blues*, Dalembert fait d'Emmett une figure silencieuse, dont les seuls propos se limitent presque au râle affreux ignoré par le policier. En enlevant la parole à son personnage, Dalembert met non seulement l'accent sur la difficulté que les minorités ont à se faire entendre, mais octroie aussi une dimension universelle à la tragédie qu'il décrit. Privée de son versant subjectif, l'histoire d'Emmett acquiert ainsi un caractère pluriel et symbolique grâce auquel le protagoniste finit par incarner à la fois George Floyd, Eric Garner[4] et Emmett Till,[5] symboles à leur tour de toutes les victimes de violence raciale.

Bien que le meurtre d'Emmett soit l'élément déclencheur du récit, au fond, le véritable sujet de *Milwaukee Blues*, ce sont les États-Unis. En brossant le tableau désenchanté de la ville de Milwaukee, Dalembert parvient à dénoncer les ombres d'un pays qui a vu s'effondrer son idéal national, dont la discrimination raciale constitue la faille la plus évidente. En particulier, le romancier vise à déconstruire les mythes fondateurs qui ont contribué au maintien du statu quo suprématiste blanc et part du rêve américain pour prouver que les chances de réussite – qui par principe se voudraient égalitaires – augmentent ou diminuent en fonction de la classe sociale et de la couleur de la peau des individus.

Typique de l'ensemble de la production romanesque de l'auteur, le topos du vagabondage contribue également à ce processus de dé-

2 Voir interview.

3 Écrivain vagabond, Dalembert a séjourné plusieurs fois aux États-Unis. En particulier, *Milwaukee Blues* rend hommage à la ville de Milwaukee, où il a enseigné à l'Université de Wisconsin-Milwaukee (cf. interview).

4 Tué à New York en 2014, Eric Garner est une autre victime des violences policières.

5 Un adolescent afro-américain lynché par des racistes en 1955.

Il Tolomeo
23, 2021, 321-326 | e-ISSN 2499-5975

mystification et devient ici l'expression d'une vision chimérique de la Frontière. Emblème de l'imaginaire géopolitique états-unien, ce mouvement vers l'extérieur qui situe ailleurs, loin de chez soi, toute possibilité de rachat, a encouragé pendant des siècles le processus de colonisation du pays. L'importance historique et culturelle de ce phénomène, dont la ruée vers l'Ouest est sans doute l'exemple le plus connu, se traduit dans *Milwaukee Blues* par une présence massive de déplacements. Victimes d'un leurre né avec la découverte du continent et gravé dans l'identité états-unienne, la plupart des personnages refusent de se résigner à la misère et tombent sous le charme d'une faible probabilité de succès qui les pousse à partir.

Le réseau d'itinéraires géographiques et narratifs qu'ils tracent va bien au-delà des territoires nationaux et trouve en Milwaukee son centre névralgique. Pour certains, la ville n'est que la destination provisoire d'un voyage commencé ailleurs ; pour d'autres, notamment pour les gens démunis appartenant à des minorités tel qu'Emmett, elle constitue un retour à la case départ, ce qui dans le discours libéral états-unien, équivaut à un échec cuisant et irréversible qui les condamne à être ségrégués dans le quartier de leur enfance.

Réalité populaire ravagée par la détresse et la violence, Franklin Heights décèle la fragilité, voire la faillite d'une autre notion constitutive de la culture américaine, le *melting pot*. L'expression, qui signifie littéralement « creuset », désigne une société capable de fusionner les éléments divergents des cultures qui la composent dans un ensemble harmonieux, souvent employée pour décrire de manière positive la politique d'assimilation des États-Unis. Terre d'immigrants, ces derniers ont toujours favorisé la création à l'intérieur d'une même ville de communautés ethniquement homogènes, séparées les unes des autres, mais à la base toutes au même niveau et prêtes à se reconnaître, au nom de l'idéal républicain, dans une entité unique et indivisible, la Nation. En réfutant le prétendu universalisme du *melting pot*, dans son roman Dalembert en révèle l'hypocrisie extrême et dénonce la présence d'une barrière invisible qui empêche les groupes minoritaires d'accéder aux niveaux supérieurs de l'échelle sociale.

Si la gravité de ces injustices exige l'adoption d'un ton général grave et amer, le récit ne manque pas cependant de l'humour et de la foi en l'être humain qui caractérisent depuis toujours l'humanisme de l'auteur.

Dans *Milwaukee Blues* comme dans tant d'autres romans précédents,[6] Dalembert confie son message d'espoir à des voix féminines :

6 À titre d'exemple nous pouvons citer *Mur Méditerranée* (2019), où le cri de désespoir des migrants s'élève par la voix de trois femmes, ou bien *Le Crayon du Bon Dieu n'a pas de gomme* (1996) et *Rue du Faubourg Saint-Denis* (2005), dont les deux jeunes protagonistes trouvent dans deux vieilles femmes – dans Grannie le premier, dans la bigote Madame Bouchereau le second – des figures maternelles qui prennent soin d'eux.

e-ISSN 2499-5975

mères, institutrices, amies, amantes, toutes constituent pour Emmett – et pour la communauté de Franklin Heights en général – les seuls points de référence capables de donner un peu de stabilité aussi bien économique qu'émotionnelle dans une vie où la pénurie semble l'emporter sur tout le reste. Ainsi, ce sera autour de ces personnages, en particulier de Ma Robinson, ancienne gardienne de prison devenue pasteure, que la ville entière se rassemblera pour demander justice. Ce sera par les propos de ces femmes que la rage et la douleur de la communauté noire trouveront la force de s'exprimer contre des pratiques racistes qui se perpétuent aux États-Unis bien des années après l'abolition des lois raciales. Ce sera enfin par leur générosité et par leur amour que ces barrières s'effaceront, ne serait-ce que pour l'espace d'un cillement.

En invitant lecteurs et lectrices à s'engager dans la lutte contre la violence policière et le racisme, *Milwaukee Blues* est un plaidoyer pour la solidarité humaine, sur laquelle Dalembert fait reposer l'espoir pour un futur sans barrières culturelles ou sociales. Comme le suggère le titre, c'est une chanson folk qu'il dédie aux *hobos* contemporains de l'Amérique, ces vagabonds itinérants qui faute d'alternative, continuent malgré tout à avoir foi en l'avenir, en l'Ailleurs, et qui partent « au lointain du chemin » où leur « pas figé s'égare | en statue de sel ».[7]

7 « *carpe diem* » de Louis-Philippe Dalembert (2020) dans *Cantique du balbutiement*. Paris : Éditions Bruno Doucey, 75.

Il Tolomeo
23, 2021, 321-326 | e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Ponti/Ponts, 20, 2020 (« Musiques et chansons », sous la direction de Marco Modenesi)

Fabiana Fianco
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Compte rendu de Modenesi, M. (éd.) (2020). « Musiques et chansons ». *Ponti/Ponts. Langue littératures civilisations des pays francophones*, 20, 318 pp.

Dans une société contemporaine qui manifeste de plus en plus un grand intérêt pour les valeurs culturelles, artistiques et symboliques de la chanson moderne, ce vingtième numéro de la revue *Ponti/Ponts* dirigé par Marco Modenesi se propose d'amener le lecteur à explorer un monde littéraire aux prises avec les nouveaux liens qui se tissent entre expression poétique et univers musical. Les articles réunis dans le dossier sont très variés et diversifiés, tant dans leur contenu que dans leur approche analytique et discursive. Cette hétérogénéité fait la richesse d'une série d'études qui stimulent ainsi la recherche et l'observation des relations entre discours littéraire, chansons et instruments au sein de la sphère francophone.

La réflexion est tout d'abord stimulée par l'article « Jacques Brel traduit par Duilio Del Prete : quelques notes traductologiques » de Giulia d'Andrea (11-34). Elle y présente un travail minutieux, ponctuel et approfondi d'un corpus de 40 chansons de Brel traduites par Duilio Del Prete, choisi parmi une pléthore de traducteurs de l'artiste belge pour la « quantité et la qualité de son apport artistique » (12). Après un bref survol des études sur la traduction musicale et une brève présentation de Duilio Del Prete, D'Andrea propose une analyse traductologique focalisée sur la composante linguistique et stylis-



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-09-22
Published 2021-12-20

Open access



Citation Fianco, F. (2021). Review of *Ponti/Ponts*, 20, 2020, « Musiques et chansons », ed. by Modenesi, M. *Il Tolomeo*, 23, 327-332.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/035

tique de quelques chansons. Articulée en deux points, cette analyse, qui se veut comparative, examine d'un côté les stratégies de traduction adoptées par l'auteur-compositeur italien afin de reproduire le monde brélien ; de l'autre, elle veut comprendre comment Del Prete traduit la 'belgitude' des chansons de Brel, à savoir les références à son pays d'origine. Il en ressort une compréhension profonde et fidèle de l'œuvre de Brel dans un parcours traductologique fait de créativité et 'compensation' qui demeurent fidèles au modèle de départ.

En passant à une francophonie burundienne et à une musique tout à fait moderne, Francesca Aiuti se penche, ensuite, sur « Gaël Faye : Le flâneur des deux *continents* » (35-58). Son article essaie d'inclure la figure du rappeur, « poète urbain de notre contemporanéité », parmi les nouveaux flâneurs. Entre tradition littéraire et innovation esthétique, elle retrace les origines de la flânerie à travers le modèle français par excellence, Baudelaire, sans pour autant s'arrêter à une simple sélection des ressemblances avec le rap de Faye. En effet, à partir de ces similitudes – c'est-à-dire « un fort intimisme » et une plume employée en tant « qu'outil de réflexion » sur la société (54) – Aiuti dévoile progressivement le grand écart qui éloigne Gaël Faye de Baudelaire. Ainsi, elle marque la naissance d'une nouvelle sensibilité envers l'espace de la ville et un renouveau de la flânerie. Consacrant le rappeur comme « flâneur nomade » (53), Aiuti ouvre un chemin de recherches dans la conception classique de la flânerie, tant à travers le choix de la musique rap que par l'accent mis sur un artiste capable de jeter un regard transnational, hybride et culturellement dédoublé sur un espace urbain composé de migrants et enclin au métissage identitaire.

À l'instar de Francesca Aiuti, Bernard Bienvenu Nankeu s'intéresse lui aussi à un artiste subsaharien francophone à travers son article « "Bad things". L'érotique solaire à la Tenor » (59-80). Dans son étude, il examine la manière dont le chanteur élabore sa propre conception du plaisir érotique, du désir et du corps féminin par une lecture dite « érographique ». La notion de « poétique érographique » (63) permet en effet d'éliminer la distinction entre érotisme et pornographie, mais de se concentrer également sur tout élément accessoire ou dominant ayant affaire à la sexualité en général. Aussi, l'analyse de « Bad Things » parvient à mettre en relief des procédés, des figures et des postures par lesquels Tenor modifie l'érotisme noir attendu, souvent raciste et relié à la sphère purement physique, provocante et pornographique. Cette étude met en évidence la capacité de Tenor à préfigurer le corps humain et féminin comme étant à la fois une entité physique et divine, considérant donc la sexualité et le plaisir des aspects qui intègrent la nature humaine. Dans cette optique, Nankeu nous invite à *relire* une chanson africaine où la sensualité et le désir, loin d'être impulsifs et brutaux, deviennent des actes réfléchis, relationnels et respectueux de la figure féminine car

Il Tolomeo
23, 2021, 327-332 | e-ISSN 2499-5975

réglés par une certaine discipline. Il met alors en évidence la « poésie dans l'acte » (77).

Kathleen Gyssels nous plonge par ailleurs dans la poésie « jazzée » de L.G. Damas, au cœur d'une écriture imprégnée de danses folkloriques, de rythmes musicaux du Black Atlantic, de funk, de R&B et de musiques des plantations. Dans « L.G. Damas, seul et soul dancer de la négritude » (81-100), la perspective musicale de Gyssels s'avère globale et complète, en ce qu'elle inclut les référents poétiques et la structure des textes analysés, sans jamais perdre de vue la danse et le chant. Cet article essaie notamment de dévoiler comment Damas exploite la musique et la danse pour dépasser les lignes de la couleur, de la classe et du genre, en s'appuyant sur le poème « Black Label ». Mélange d'un héritage musical amérindien et afro-cubain, ce texte permet à Gyssels d'illustrer la valeur de la communication non verbale de Damas et sa capacité à révéler traumas, désirs et tabous de son époque. Selon Gyssels, Damas attribue à la musique une force libératrice qui détruit les lignes de la ségrégation sociale et ethnique ainsi que la ligne du genre. C'est l'attention consacrée à l'anthropomorphisation de l'emblématique « tambour-ka » qui détermine chez le « soul dancer » antillais une « égale répartition des rôles et des rangs » dans la relation conjugale et « l'acceptation de la 'différence' homosexuelle » (91), en rupture avec les mentalités de l'époque.

Partant, la contribution de Jósef Kwaterko, « Le tambour comme image et comme langage dans la poésie caribéenne francophone et dans *Tambour-Babel* (1996) d'Ernest Pépin » (101-20), s'intègre parfaitement. Un aperçu général sur la présence de la musique dans la littérature afro-américaine et caribéenne précède le noyau central de l'étude concernant le tambour comme projection identitaire à la fois personnelle, collective et mythologique d'un retour à l'Afrique. Contrairement aux autres contributions, Kwaterko aborde le genre romanesque et illustre la rencontre entre littérature et musique dans *Tambour-Babel*. Loin de considérer le tambour comme un simple objet de représentation identitaire, Kwaterko y voit un sujet de représentation qui sert de « prise de parole, une forme de récit » (113). Le tambour deviendrait ainsi un symbole d'ouverture et de circulation fusionnant plusieurs identités et traditions culturelles. Envisagé comme un « langage qui parle d'un nouveau rapport au monde » (116), le tambour permet enfin une valorisation positive du mythe de Babel, capable de mettre en dialogue les diversités.

La section « Études libres » de la revue s'oriente vers d'autres espaces francophones. Celle de Manuel Meune, « Le français, langue du lieu ou langue d'ailleurs ? Le discours francoprovençal dans le peuple valdôtain » (121-47), nous amène en Vallé d'Aoste afin de questionner le rôle ambigu que revêt le français dans une région où l'italien et le 'francoprovençal' animent la vie quotidienne. Son analyse se fonde sur un corpus de textes publiés entre 2000 et 2018 dans l'heb-

e-ISSN 2499-5975

domadaire d'information politique *Le peuple valdôtain*. Le corpus se révèle essentiel afin de retracer dans le temps les représentations indirectes du français, « langue co-officielle peu aimée » (129), dérivées du focus sur le 'francoprovençal', « objet linguistique mal identifié » (123). Meune classe et argumente ses résultats d'analyse selon cinq catégories thématiques différentes : art/culture, langue, promotion/transmission, politique, francité/diglossie. De ce fait, loin d'être perçu comme patrimoine indépendant, le 'francoprovençal' s'inscrit dans un discours politique qui « semble incarner une nouvelle approche de la vision valdôtaine » et qui permet son écart du français. De cette manière, Meune découvre une prise de conscience des Valdôtains qui font du 'francoprovençal' une langue autonome et « du lieu » (145) capable de légitimer linguistiquement un français perçu comme étranger.

Alessandro Costantini fait une virée en Algérie en abordant la question de l'enfance dans un article intitulé « Enfances pieds-noirs, enfances juives, enfances pataouètes (notes sur l'enfance algérienne comme paradis perdu) » (150-68). Son étude s'intéresse aux différentes manières dont une vingtaine d'auteurs pieds-noirs, parmi les plus représentatifs depuis l'exode de 1962, racontent leur propre enfance en Algérie et la préfigurent comme « paradis perdu ». L'auteur s'interroge sur la possibilité d'identifier des « contenus thématiques individuels forts, originaux » (151) dans l'échantillon de textes choisis, à travers une analyse précédée d'un très utile – sinon nécessaire – index définitionnel des termes employés pour parler de littérature pieds-noirs et pataouète et de leur rapport à la « juivité ». Par une lecture attentive et extensive de ce « patrimoine mémoriel unique » (156), Costantini explique comment la narration de la nostalgie algérienne se définit différemment selon que le récit suit une perspective au féminin ou au masculin : là où l'homme est lié à l'adolescence et à l'individualité, la femme se montre plutôt plongée dans un univers enfantin plus ouvert au dialogue et à l'Autre, ce qui rend, selon l'auteur, ces mémoires « les plus originales et innovatrices » (164). Loin de fournir une étude uniquement centrée sur la recherche et la reconstruction identitaires des Pieds-Noirs, Costantini envisage « la possibilité d'y voir l'ébauche d'un dialogue entre cultures différentes […] ou simplement une tentative d'écoute et d'observation de l'Autre » (164) au sein d'une littérature qui est vouée malheureusement à l'extinction.

La dernière section de *Ponti/Ponts* offre une riche sélection de comptes rendus organisés en différentes sections : après les études linguistiques (Cristina Brancaglion), la revue propose un éventail de textes affiliés à la francophonie européenne (Simonetta Valenti), du Maghreb (Daniela Mauri), de l'Afrique subsharienne (Marco Modenesi), du Québec et du Canada (Alessandra Ferraro) et à celle des Caraïbes (Francesca Paraboschi). Des comptes rendus d'œuvres générales et autres francophonies closent enfin le dossier.

Le numéro s'avère riche et extrêmement novateur dans sa projection de la littérature vers une modernité qui promeut de plus en plus la rencontre entre les domaines littéraire et musical. La musique demeure un fil conducteur puissant qui pousse à relire et à réinterpréter des textes de la tradition ou de la contemporanéité sous une nouvelle lumière. Le regard francophone est savamment étendu au-delà d'un seul genre, d'une seule époque et d'un seul lieu. Les articles témoignent donc de la versatilité d'un champ sémantique et esthétique qui valorise l'ouverture de pistes de recherche encore peu empruntées.

e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Marie-Claire Blais, Lise Gauvin *Les lieux de Marie-Claire Blais*

Anne De Vaucher Gravili
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Compte rendu de Blais, M.-C. ; Gauvin, L. (2020). *Les lieux de Marie-Claire Blais. Entretiens*. Montréal: Éditions Nota Bene, 223 pp.

À la mémoire de Marie Claire Blais
Key West (Florida), 30 novembre 2021

Ce livre est un *Livre d'amitié*, ainsi s'intitule l'introduction de ce petit volume, entre une auteure aussi célèbre que Marie-Claire Blais et une critique écrivaine tout aussi célèbre au Québec, Lise Gauvin.

C'est une amitié née au temps de l'adolescence, à Québec, elles ne sont pas allées à l'école ensemble, mais elles se retrouvaient souvent à des cours d'été de littérature contemporaine de la Faculté des lettres de l'Université Laval donnés par des prêtres qui échappaient à la pression religieuse des années 50, le chanoine Charles Moeller, de l'Université de Louvain, le père Georges Levesque, fondateur de l'Université, et aussi Jeanne Lapointe, professeur. Les cours se poursuivaient tard dans la nuit par de longues discussions sur la Terrasse Dufferin, au bord du fleuve Saint-Laurent ou le long de la rue des Remparts. Elles fréquentaient aussi un groupe théâtral dans le Vieux-Québec. Une amitié qui dure depuis toute une vie et qui repose sur l'écriture, une vie littéraire intense de part et d'autre de l'Atlantique, pour se retrouver enfin dans le lieu où elles sont nées.

L'occasion est le congrès des *Journées internationales Marie-Claire Blais*, et de l'attribution du Prix Molson, en 2016. C'était le 8 no-



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-07-15
Published 2021-12-20

Open access



Citation De Vaucher Gravili, A. (2021). Review of *Les lieux de Marie-Claire Blais*, by Blais, M.-C. and Gauvin, L. *Il Tolomeo*, 23, 333-336.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/036

vembre 2016, le soir des élections américaines. J'y étais aussi, pour rendre compte des traductions italiennes de Marie-Claire Blais. Cette nuit-là personne n'a dormi, Donald Trump gagne par surprise les élections contre Hillary Clinton. Le carnet 1 commence sur cet événement politique vu du Canada, de la ville de Québec, et s'ouvre sur l'Amérique pour se poursuivre en huit Carnets dans des lieux du monde fortement caractérisés, des cafés, des restaurants, des librairies, à Paris, Key West, Montréal, Key West à nouveau, qui servent de cadres à des dialogues enregistrés.

Une deuxième partie est constituée par des *Annexes* consacrées à un nouveau travail de Marie-Claire Blais, à savoir une adaptation théâtrale de son roman *Soifs*, suivie d'extraits de l'adaptation de Denis Marleaux et de Stéphanie Jasmin, intitulé *Soifs, Matériaux*. Cette « fusion des arts, qui est une révélation de solidarité et de bonheur entre artistes », lui plaît particulièrement, rappelons ici que Marie-Claire Blais a une grande expérience d'écriture théâtrale, elle a publié onze pièces de théâtre et huit récits radiophoniques, dans les années 1970, pour Radio Canada.

Enfin, pour conclure de façon très universitaire, deux bibliographies côte à côte, les œuvres de Marie-Claire Blais, celles de Lise Gauvin.

Ce livre, de conception très nouvelle, est aussi une « fusion » de différentes expressions artistiques, le texte transcrit des interviews, mais aussi des extraits manuscrits de carnets de notes de l'auteure, qui font partie des Fonds d'archives Marie-Claire Blais (Archives du Québec à Québec, Archives du Canada à Ottawa): une note sur la responsabilité de l'écrivain est donnée en ouverture, avant le frontispice, suivent quelques phrases sur « la lecture de Proust qu'elle relit avec une lenteur délicieuse », une page sur le lancement à Paris d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* avec un témoignage de Claude Mauriac, une écriture fine, sans une rature, très décidée, une énergie semble animer encore ces quelques feuillets.

À cela s'ajoutent plusieurs photos en couleur de Marie-Claire Blais qui actualisent ponctuellement les différents lieux où les deux écrivaines se sont rencontrées, quelques photos de Mary Meigs, sa compagne et auteure du portrait à l'huile de Marie-Claire Blais qui fait l'ouverture de ce livre, mais aussi celle de ses chats, qui partagent sa vie et ses livres. À cela s'ajoutent des dessins et aquarelles, extraits de son Fonds d'archives qui figurent dans ses calepins, Marie-Claire Blais commence à laisser voir cette forme d'expression qu'elle cultive depuis longtemps.

En conclusion, citée à part, une lettre très importante, la *Lettre de Réjean Ducharme à Marie-Claire Blais*, une lettre d'une extraordinaire portée : « j'ai lu votre Loup, [1972] il m'a exalté. Je pense que c'est le mot. J'ai hâte de lire les livres qui suivront… je sais que vous allez aller plus loin encore… même s'il est difficile d'imaginer plus

grande ‘passion’. Vous avez brisé là toutes les distances que vous gardiez avec le lecteur, c’est le don total » (194). Cette lettre est accompagnée d’un extraordinaire dessin de Réjean Ducharme. On sait l’amitié qui unissait Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme, au début de leur carrière d’écrivain, elle lui a donné sa machine à écrire qu’elle possédait depuis l’âge de 12 ans !

Malgré sa timidité initiale, Marie-Claire Blais a souvent accordé des interviews avec une grande générosité, elle a souvent accepté qu’elles soient publiées, ce fut mon cas, je l’ai interviewée en septembre 1993, au Ritz Carlton à Montréal, grâce à Lise Gauvin, qui avait favorisé notre rencontre, et je l’ai fait paraître en 1995, dans un petit livre *L’écriture féminine au Québec, Entretiens avec Marie-Claire Blais, Francine Noël, Yolande Villemaire*. Venezia: Supernova, 1995.

On retrouve dans ces entretiens des propos souvent repris et développés qui concernent la naissance de l’écriture, la réécriture de ses personnages, car elle aime prolonger leur vie, « le pouvoir de la peinture sur l’écriture, deux arts qui se complètent » (73), mais aussi le lien entre littérature et cinéma, littérature et théâtre qu’elle considère comme une prolongation de l’écriture.

Lise Gauvin lui pose des questions sur ses débuts d’écrivain, ses difficultés étant d’une famille modeste et sans relations, les personnes qui l’ont encouragée à écrire, ses mentors, le père Levesque et Jeanne Lapointe, dont elle se souviendra toujours et dont elle continue aujourd’hui la mission en participant à des jurys d’écrivain, entre autres le prix Prince Pierre de Monaco et le Prix littéraire France-Québec Marie-Claire Blais qui porte son nom, pour encourager les jeunes auteurs. Elle ne manque pas de citer Edmund Wilson, son pygmalion américain, qui l’a découverte, lui a fait obtenir deux fois la bourse Guggenheim, a lancé sur le marché éditorial new-yorkais *Une saison dans la vie d’Emmanuel* dont il a écrit la Préface. Elle n’oublie jamais de citer ses éditeurs actuels, Jean Bernier, pour les éditions du Boréal, et René de Ceccaty pour les éditions du Seuil, qui sont, depuis la publication de *Soifs*, 1995-1996, des amis éditeurs qui l’accompagnent et la protègent.

Pour Lise Gauvin elle évoque aussi sa vie à Paris, dans les années 1960-70, ses rencontres, les liens qu’elle a su tisser en envoyant ses livres à tous les critiques parisiens, à une époque où s’affirmait l’écriture féminine, avec Françoise Sagan, Françoise Mallet-Joris, Minou Drouet, et elle-même au Québec, mais rares étaient les critiques qui en reconnaissaient la valeur littéraire. C’est une bataille qu’elle conduit encore aujourd’hui.

Avec Lise Gauvin elle évoque aussi la naissance de la littérature québécoise avec les Éditions du Jour de Jacques Hébert dans les années 1960-70, car toutes deux y ont participé activement, l’une par ses premiers romans, l’autre par ses écrits critiques (*Parti pris littéraire*, 1975, et *Écrivains contemporains du Québec*, 1989).

Les carnets 3 et 7 enregistrés à Key West, racontent longuement cette île de la Floride où Marie-Claire Blais vit depuis les années 70, « cette île qui est le monde », tolérante et solidaire, une île refuge pour les malades du Sida, dans les années 80. Lise Gauvin relit d'abord pour elle-même les livres de *Soifs* avant de questionner l'auteure sur cette écriture associative qui adhère à ce paysage illimité d'eau et de végétation tropicale. Ces dix livres sont nés ici, on le sent, l'auteure y évoque ses nombreux amis, le quartier où elle habite est celui des écrivains depuis Hemingway, Windsor Village, *The Writers' Compound*, mais aussi ses rencontres souvent nocturnes, le long de la mer, avec une humanité en marge à laquelle elle donne la parole, un monde très menacé, dangereux pour l'exploitation des êtres.

Marie-Claire Blais est à cheval sur deux nationalités, canado-québécoise et américaine, sur deux langues, deux civilisations, deux littératures, elle se définit comme une écrivaine américaine de langue française. À une question très précise de Lise Gauvin « Tu ne vis pas en français cependant » (c'est une question importante pour une Québécoise) Marie-Claire Blais répond : « Non, mais quand on aime tellement la langue française, on entend le français dans sa tête et c'est irrésistible » (81).

Les lieux se souviennent de cette double appartenance. C'est le sens de ce livre très précieux.



Lise Gauvin, Marie-Claire Blais, Anne De Vaucher (Journées Internationales MCB, 2016), brasserie chez Jules, à Québec (photo privée)

e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Claudio Fogu
The Fishing Net and The Spider Web: Mediterranean Imaginaries and the Making of Italians

Luigi Carmine Cazzato
Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, Italia

Review of Fogu, C. (2020). *The Fishing Net and The Spider Web: Mediterranean Imaginaries and the Making of Italians*. Cham: Palgrave Macmillan, 296 pp.

If I should condense Claudio Fogu’s *The Fishing Net and The Spider Web: Mediterranean Imaginaries and the Making of Italians* in one sentence, I would say that it sheds a ‘definitive’ light on the building of Italianness in relation to the Mediterranean imaginaries and in the context of the “Southern Question”. And it does so by audaciously taking into account an amazingly long lapse of time: from the first sea crossings related to the ancient ships of Greek colonists up to contemporary crossings related to the chronicles of present-day cruisers. The scope of cultural products analysed is amazing as well: from archeological artefacts to folklore costumes, from literature to music, from history to news-story, from politics to economy.

In the author’s words, the book

> explores the preeminent trope of Italian cultural history, namely, the “making of Italians,” from a postcolonial perspective that looks beyond the confines of the nation as an “imagined community” and identifies Mediterranean imaginaries as the principal



Edizioni Ca’Foscari

Submitted 2021-07-15
Published 2021-12-20

Open access



Citation Cazzato, L.C. (2021). Review of *The Fishing Net and The Spider Web: Mediterranean Imaginaries and the Making of Italians*, by Fogu, C. *Il Tolomeo*, 23, 337-342.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/037

> source from which ideas of Italian-ness have been constructed, challenged, and even internally deconstructed. (4)

So, the main idea of the book is that the making of the Italians and the discursive construction of Italy's 'South' are two interrelated processes dominated by coloniality (Quijano 2010) and the Meridionist gaze (Cazzato 2017), because of which

> what was formed by the Risorgimento was not a nation-state but an Empire State, created through the occupation of a southern kingdom that was generally conceived as African soil. (5)

This endogenous/exogenous trope – (Southern) Italy as Africa – is as old as early 19th century, when Europe would begin ending at Naples; recently it has been appropriated by (Northern) League party supporters, according to whom "Garibaldi did not unite Italy; he divided Africa". Indeed, this *image* dominated the unification process of Italy and afterwards corresponded to a *reality*: the stern reality of the 'scramble for Africa' (when the European occupation of the African continent was completed) and the construction of the idea of 'South' as racially inferior and evolutionary backward. Both processes, Fogu reminds us, were enabled by the colonial matrix of power ruling Modernity since 1492. Moreover, what he intensely contends is that the process of the Italian unification not only meant the polarization of north versus south but also

> the extraction of the ex-Kingdom of the Two Sicilies from the imagined community of the Mediterranean continent to which it had belonged for centuries. (4)

That is why to Fogu the "Southern Question" is also a "Mediterranean Question" (6).

But what does Mediterranean "imagined community" mean to the author? Basically, it means the liquid oscillation, as the book title already announces, between the fishing net (the *emporium*) and the spider web (the *Imperium*): an oscillation between the Mediterranean as *mare nostrum* (the territorialised idea of a liquid continent) and as "sea *of* others" (the de-territorialised idea of a sea belonging to all and then to none).

The second chapter is devoted to the suppression of (southern) Italian maritime history, which apparently started with the Risorgimento, when either the Mediterranean was ignored or deemed an obstacle. Not even the epic *spedizione dei mille* – Fogu points out – gave the Italian nation under construction a maritime imaginary:

Il Tolomeo
23, 2021, 337-342 | e-ISSN 2499-5975

> despite being raised as a sailor, spending most of his military life as a ship's captain, and achieving fame as 'the Hero of the Two Worlds' thanks to his daring maritime exploits, Garibaldi is represented as a General on a horse… (25)

What about the newly born national literature? In *Pinocchio* the sea becomes an ocean populated by sharks or whales, while in Verga it is the site of fatal events. Moreover, in the Sicilian Capuana, the Neapolitan De Roberto and the Sardinian Deledda, the Mediterranean is more or less absent, nor is it present in the *meridionalisti*'s debate around the Question. This absence, Fogu concludes, illuminates "the intersection between the territorialisation of the Italian 'South' and the *poiesis* of the making of the Italy/Italians" (30).

The third chapter lays the ground for the main postulation, according to which the Mediterranean imaginaries oscillate between the *emporium* and the *Imperium*, as said. Following Horden and Purcell, Fogu speaks of oscillation rather than of dialectics probably because the latter presupposes a synthesis that the maritime condition does not consent.

He starts from the very first Greek colony, called Pythekoussai and founded on one of the islands of the Phlegrean archipelagos (modern-day Ischia), where the colonists arriving from another island, Euboea, would trade with the Etruscan island of Elba, rich with iron. The author's conclusion is that the West did not begin with "the Greeks" but with the *connections* among these three Mediterranean islands. Hence, the founding matrix has operated outside "the arborist logic of 'rooted-ness' in territory, language, traditions, and self-sameness" (38) and within "the technology that has guaranteed the survival and prosperity of island communities everywhere: the fishing net" (38). Thus, ancient Mediterranean was born out of a widespread condition of "connectivity" (Horden and Purcell) or "small world" (Malkin), i.e.: a multidirectional, decentralised, nonhierarchical, interactive, fractal system. Then, the Phlegrean fishing net system was transformed into a spider web by the Romans:

> Spider-Rome literally territorialised the Mediterranean Sea by replacing *emporia* with *municipia*, urban nodes that had the purpose of facilitating military control. (41)

From that time on, the oscillation between the *emporium* and the *Imperium* is a constant in (Southern) Italian history, and the history of its capital Naples is no exception. After the fall of the Roman Empire, Naples fell back on the relationship with its agricultural basin for several centuries, until under the Spanish-Aragon rule Naples became the most suitable trade centre between the Levant, Africa, and the West, as his *canzone napolitana* and his *commedia dell'arte*

Il Tolomeo
23, 2021, 337-342 | e-ISSN 2499-5975

testify through their recurrent reference to Mediterranean locales such as Constantinople, Mallorca, and Cyprus. Next, with the rise of the Atlantic world (the first modernity, according the decolonial thinking) and at the end of the 18th century with the advent of Meridionist discourse (the second modernity), "the signification of Naples as Italy's South began to collapse into that of Italy as Europe's South" (18), where backwardness and savagery were the norm, once past or even within the Bourbon capital. Finally, in the second half of the 19th century, the fishing net matrix was suppressed by the process of 'colonialist' birth of the Italian state, whose *Imperium* phase culminated, first, with the racialisation of southerners, then, with the fascist spider web of *Latinità* and *Mare Nostrum*, primarily sung by D'Annunzio. Nevertheless, within the dominant phase of the Mediterranean imaginary of *Imperium*, the emporium side survived in Sergi's theorisation of *Homo Mediterraneus*, as creator of civilisation and quintessentially transmigrant. It survived even in Futurism, whose rhetoric of virility, *modernolatria*, war as "the world's sole hygiene" and consequent support of Fascism's building of an Italian-Mediterranean Empire, were juxtaposed to the drive toward *emporion*

> eloquently testified by the unique projection of this movement toward breaking down barriers and opening up the doors between avant-garde aesthetics and mass mediatic communications, high-art and commercial-art expressions. (167-8)

With the fascist *inorientamento* of Italy, the idea of *mediterraneità* lasted until the *Manifesto della razza* (1938), when the Italians were declared mainly Aryan. Until then, the emporium matrix endured in the system of fascist exhibitions, which can be read through the transcolonial perspective (Harrison) and, consequently, through the South-South non-verticalist (Cazzato 2017) connections. Further to the *Fiera di Tripoli* (1927-39), the most important colonial market in the Fascist Empire, the apex of the Mediterranean oscillation between *Imperium* and *emporion* belongs to a trade fair established in 1930 in Bari and tellingly named *Fiera del Levante*. This exhibition, permeated of course by imperial features, reactivated the

> ancient form of Mediterranean imaginary that may help to explain the popular and lasting support Fascism enjoyed not only in Bari but throughout the Italian South. (227)

This ancient form of Mediterranean imaginary was also reactivated after World War II, with what Fogu calls ENI's *emporium* strategy. Indeed, the president Enrico Mattei's southernist approach aimed at complementing the Atlanticist and Americanisation of Italian culture and economy with the decolonisation of (Southern) Italy from the

yoke of the Anglo-American oil cartel. The author calls ENI's agenda transcolonial, in that the so-called "Mattei formula" was a model of profit-sharing, co-responsibility and mutual advantage applied to all the contracts with Middle East and Mediterranean-region parties.

In 1989 the Berlin wall fell, and the "Mediterranean Quest(ion)" began, as Derrida put it. Predrag Matvejević's *Breviario mediterraneo* (1987) and Franco Cassano's *Pensiero meridiano* (1996) were the major harvest of this quest. It goes without saying that these thinkers tried to underscore and sing the *emporion* matrix of the sea between the lands, its pluriversal dimension. But these courageous and necessary attempts, also encouraged by the so-called "Barcelona Process" or "The Euro-Mediterranean Partnership" were probably hindered by the emerging migration question. In Italy, in 2001 for the first time, Italian political elections were dominated by an anti-immigrant sentiment and overtly racist discourses. Therefore, since then, the Mediterranean was not only a sea from which extricate oneself (according to the post-war period dictum "valicare le Alpi o sprofondare nel Mediterraneo") but also a dangerous sea from which to defend oneself ('porti chiusi' politics). As Fogu reminds us in a footnote:

> It is with no small tinge of irony that the major operation of containment of unauthorized landings of migrants by the Italian military in 2013 was named operation *Mare Nostrum*. (241)

It was ironic because meanwhile the territorialised image of *Mare Nostrum* had already revealed its underbelly becoming *mare aliorum* (their sea), that is to say an otherised sea. Once this de-Mediterraneanised image of Europeanness has become hegemonic in Italy and Europe alike, Cassano's Mediterranean is no longer

> a transcolonial "sea *of* others" where the "of" does not stand for threatening territorialization, but for processes of de-territorialized be-longing in a community of others. (261)

It goes without saying that in 2021 we are living the *Imperium* phase at its apex, fully entrenched as we are within Fortress Europe or, even worse, within the fortresses of each national state, heedless of the solidifying of the Mediterranean Sea, which corpse after corpse is becoming a cemetery. Gloomily, the fishing nets now catch corpses as well as fish. What is left, once more, is listening to Cassano, who passed away a few months ago. He left us with a last essay significantly titled "En Attendant Méditerranée", a sort of legacy where he wrote:

> Per provare a invertire la rotta sono necessarie qualità che sembrano tirare in direzioni opposte. Bisogna riuscire ad avere un cuo-

> re intelligente, una fiducia nell'altro e nel futuro e una sapienza politica concreta, capace di invertire con pazienza tutte le spirali negative. Oggi è difficile tracciare una prospettiva forte e sicura, ma il futurismo dei globalisti e il passatismo dei nazionalisti non sono la soluzione, ma il problema. "Per ogni cosa c'è il suo momento": per tornare a sperare invece di scappare deprecandola davanti alla realtà, bisogna riconoscerla e trovare le vie e gli strumenti per governarla. Per strappare le differenze culturali alle loro patologie occorre inventare qualcosa che è necessario ma ancora non c'è. Perché la realtà apprenda dai sogni è necessario che i sogni abbiano appreso dalla realtà. E viceversa. (Cassano 2017, 27)

I am sure that Fogu, like us all, will strive to learn from (this stern) reality, so that Cassano's Mediterranean utopia of the "sea *of* others", the Ur-matrix of emporium, will come near to *another* reality, sooner or later.

Bibliography

Cassano, F. (2005). *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari: Laterza.
Cassano, F. (2017). "En Attendant Méditerranée". *Narrativa*, 39, 13-28.
Cazzato, L. (2017). *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano: Alle radici del meridionismo*. Milano: Mimesis.
Matvejević, P. (1987). *Breviario mediterraneo*. Milano: Garzanti.
Quijano, A. (2010). "Coloniality and Modernity/Rationality". Mignolo, W.D.; Escobar, A. (eds), *Globalization and the Decolonial Option*. London; New York: Routledge, 22-32.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Fabio Luppi
Fathers and Sons at the Abbey Theatre (1904-1938). A New Perspective on the Study of Irish Drama

Enrico Terrinoni
Università per Stranieri di Perugia, Italia

Recensione di Luppi, F. (2018). *Fathers and Sons at the Abbey Theatre (1904-1938). A New Perspective on the Study of Irish Drama*. Irvine-Boca Raton (FL): Brown Walker Press, 246 pp.

Nella sua ancora imprescindibile introduzione a *Ulysses* di Joyce, Declan Kiberd ci spiega che sottende l'arte di Joyce la convinzione secondo cui la paternità, proprio come l'autorialità, sia una finzione legale. Ergo: i figli sono sempre costretti, prima o poi, a ribellarsi. Una convinzione che non si concretizza soltanto nelle vicende dell'odissea dublinese del 1904 ricreata da Joyce, ma che prende nuova vita anche nel suo fantasmagorico *Finnegans Wake*. Qui non solo «ognuno è qualcun altro» com'è stato detto, ma i figli, i gemelli quasi siamesi («soamheis», è il conio che inventa Joyce) danno la caccia inconsciamente al loro padre quasi padrone, fino a rimpiazzarlo nei sogni, ovvero, nella parte più rivelatrice del nostro vivere.

La paternità come finzione legale è certamente un paradosso, eppure consente di inquadrare bene come il rapporto padri-figli sia, nella letteratura e nel teatro irlandesi, cruciale. Lo coglie bene Fabio Luppi in un libro importante. Si tratta di uno sguardo interroga-



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-07-18
Published 2021-12-20

Open access



Citation Terrinoni, E. (2021). Review of *Les lieux de Marie-Claire Blai*, by Luppi, F. *Il Tolomeo*, 23, 343-346.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/038

tivo, sempre aperto alla creazione di nuovi percorsi e pronto dunque a indicare nuove direzioni, fondato su premesse oltremodo solide. Tra queste ovviamente l'angolazione quasi freudiana iniziale, che consente di considerare lo sviluppo stesso dei temi cari agli autori più rappresentativi dell'Abbey, nel contesto di un conflitto tra generazioni e del complesso edipico.

A contraddistinguere questo studio dall'andamento spesso sinaptico e carico di connessioni inattese è il tentativo di non semplificare lo scenario dell'Abbey, appiattendolo, come è spesso accaduto, sulle grandi figure dei fondatori. Luppi, infatti, discute sì di Lady Gregory e di Yeats, ma iscrivendone il debito e l'eredità all'interno di un arcipelago di autori meno noti ma non meno interessanti. Accanto a Padraic Colum (che fu di Joyce una delle principali sponde, in età matura) e a Lennox Robinson e Denis Johnston (che hanno ricevuto attenzione in tanti studi), compaiono figure meno note come William Boyle, Paul Vincent Carroll, George Fitzmaurice e St John Ervine.

Questo tentativo di allargare il canone letterario di quegli anni appare coerente con un trend oramai consolidato che considera lo stesso Revival (e anche di riflesso il modernismo irlandese) senza più intenti perimetranti. Muove dalla consapevolezza, infatti, che si trattasse di un fenomeno culturale complesso, stratificato e non riducibile a formule consolatorie. È un trend che vede un importante caposaldo nell'opera a cura di Kiberd e PJ. Mathews (non a caso pubblicata proprio dall'Abbey Theatre), *The Handbook of The Irish Revival*, pubblicato nel centenario della Rivolta di Pasqua. Luppi, pur non affidandosi a questo testo, inscrive la sua analisi in una simile tendenza democratica e non riduttivista, e lo fa all'insegna del tema padre-figlio che, sin dal *Playboy of the Western World* di Synge, si impone sulle scene irlandesi con grande forza e in mille configurazioni (pensiamo a come, molti anni dopo, prenderà forma nei drammi di Marina Carr e di Brian Friel).

Non è difficile applicare questo modello, anche in generale, alla produzione letteraria dell'Irlanda del Novecento, una tradizione in cui chi si era ribellato contro i propri padri è divenuto padre egli stesso, proiettando poi un cono d'ombra all'apparenza indissipabile sulle generazioni successive. Parlo ovviamente in prima istanza di Yeats e Joyce, padri imprescindibili eppure assai ingombranti di tanta letteratura dell'isola di smeraldo (si vedano, a titolo di esempio, le reazioni di tanti scrittori nella raccolta di racconti *Yeats è morto*, o anche la famosa boutade di Roddy Doyle secondo cui *Ulysses* avrebbe avuto bisogno di un buon editor…).

Il libro di Fabio Luppi si propone di rivedere la tradizione drammaturgica sui generis di quel grande esperimento che fu l'Abbey Theatre alla luce di una latente dicotomia funzione/disfunzione. Questa si concretizza in analisi puntuali sul linguaggio, sulle questioni di genere letterario, sulla politica, sulla religione. Il tutto è incornicia-

to in una griglia assai fruttuosa le cui matrici attingono a paralleli con tanti padri della mitologia (con Edipo, ovviamente, ma anche con Abramo, Anchise, Odisseo).

Questa teoria di padri che incombono sui figli, e di figli che tentano di difenderli in certi casi, e in altri di ucciderli per salvare se stessi, non è però uno schema rigido. Tutt'altro. Nel testo di Luppi si compie quell'intercambiabilità dei ruoli che è tipica non solo del mito e della fiaba, ma anche della grande narrativa moderna.

Interessante in una chiave simile anche la trattazione del tema dell'emigrazione, un'altra configurazione del viaggio. L'autore ne parla alla fine del terzo capitolo, in un paragrafo intitolato «Emigration: from Telemachus to Aeneas», che si apre con un'affermazione piuttosto caustica, ma nel suo contesto assai veritiera: un'affermazione che non manca di gettare una luce fosca sulle declinazioni più attuali del termine:

> Emigration is one peaceful alternative to […] seclusion from social life due to the deficiencies of the father figure. If there is no room for the different views of society held by fathers and sons – and if society cannot offer a decent life to the new generation – then emigration becomes a potential escape from a dramatic generational conflict, or from a difficult life. (90)

L'emigrazione è infatti un tema chiave della letteratura irlandese, un topos che sempre si ripresenta, soprattutto nell'arte ma anche nella biografia di artisti e scrittori. Pensiamo ai casi di Beckett e Joyce, ovviamente, ma anche a Colum, che finisce negli USA, a G.B. Shaw e alla «sua» Inghilterra; e poi a Synge, che viene spinto a viaggiare (alle Aran, a Parigi) anche su consiglio del suo mentore e «padre artistico» principale, W.B. Yeats. A suo modo, si tratta di una tendenza pervasiva nel teatro irlandese, che arriva persino al grande drammaturgo, romanziere e volontario dell'IRA Brendan Behan il quale, tanti anni dopo il periodo di cui si occupa il libro di Luppi, avrà a dichiarare che l'Irlanda «is a nice place to get a card from», e a decretare l'America «my new found land».

Si configura, proprio in questo crocevia tra vita e arte foriero di traumi necessari ma sempre in fieri, un distacco doloroso «potenziale», come scrive l'autore, ma fatale per tante generazioni di giovani irlandesi. Luppi cita a proposito il grande storico Diarmaid Ferriter secondo cui i bambini stessi crescevano quali emigranti potenziali, e una volta raggiunta l'età adulta, sapevano di dover viaggiare. Un trend sociale, quello dell'emigrazione in cerca di lidi migliori, che per i drammaturghi e le loro opere divenne spesso quasi un obbligo.

È il caso di Sean O'Casey, una sorta di padre putativo artistico del citato Behan. O'Casey riparerà a Torquey. Dopo il rifiuto della struggente *The Silver Tassie*, l'Irlanda diverrà un luogo inospitale

Il Tolomeo
23, 2021, 343-346 | e-ISSN 2499-5975

per un uomo come lui che aveva militato nell'organizzazione sindacale a fianco di Larkin: in forza di quel background aveva poi visto, gradualmente, dopo la (parziale) indipendenza dell'isola, prendere il sopravvento politiche spesso improntate alla conservazione, e a un difensivismo culturale che dell'autarchia e dell'indipendenza prendeva solo gli aspetti più deteriori.

Una rilevanza particolare nel testo di Luppi è dedicata ai leader politici, essi stessi sovente padri ideali svaniti, scomparsi prima del dovuto, ma in grado di lasciarsi indietro importanti eredità in termini di immaginario. Nel quarto capitolo, dopo un interludio dovuto dedicato all'istruzione, agli sport, e al ruolo dei prelati (padri mancati), incontriamo le figure di Parnell e di Emmet, entrambi figure in grado di occupare uno spazio attivo e fattivo anche in termini di ispirazione per tanti artisti, e di essere presenti pur nell'immancabile assenza.

Utili a inquadrare la questione per come viene rappresentata, con taglio, ovvero, storico-culturale, sono anche gli apparati paratestuali. L'appendice, dal titolo «Biography Matters», è dedicata a padri reali, e leggiamo dei casi di Yeats, Lady Gregory, Synge e O'Casey (considerati alla stregua di gemelli siamesi), ma anche di Colum, Fitzmaurice e altri. Assai utile è anche la cronologia dei *play* di cui si parla nel libro. È una sequenza temporale che aiuta a comprendere, in maniera intuitiva, connessioni, debiti, e questioni evoluzionistiche in senso culturale, ovvero di passaggio, trasmutazione, e travaso di temi e spunti da un'opera all'altra da un autore all'altro.

In ultimo, vale la pena di spendere qualche parola sull'inizio del testo: la prefazione di uno dei massimi studiosi di teatro irlandese moderno e contemporaneo, Christopher Murray, a lungo professore allo University College Dublin. Murray rende giustamente il merito a Luppi di aver colto, «con frizzante freschezza e in una prospettiva originale» (x; trad. dell'Autore), nella relazione tra il teatro greco e quello irlandese, uno degli assi portanti, dei punti cardine della potenza della scena dell'Abbey da Yeats in poi. Il mito greco si trasferisce spesso, infatti, in Irlanda, e non smetterà di farlo anche negli anni a noi più vicini.

Le vicende dell'Abbey si dimostrano esemplari non per la chiusura (come è stato in passato erroneamente, e in maniera semplificatoria, affermato) ma per le sue storiche aperture. Dalla morte di Yeats in poi, la scena teatrale irlandese non si chiuderà in se stessa ma anzi, si aprirà al mondo – lo testimonia il caso del successo internazionale di Friel. Un teatro moderno e vitale, quello irlandese, forse più che in altre nazioni: un teatro che nasce sotto l'ombra di Yeats e che, se da quell'ombra si emancipa, è soltanto per conservarne il carattere più rivoluzionario e attuale.

e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Carmen Concilio, Daniela Fargione *Trees in Literatures and the Arts*

Silvia Boraso
Università Ca' Foscari Venezia, Italia; Université Paris-Est Créteil, France

Review of Concilio, C.; Fargione, D. (eds) (2021). *Trees in Literatures and the Arts. HumanArboreal Perspectives in the Anthropocene*. Lanham: Lexington Books, 321 pp.

When Eugene Stormer and Paul Crutzen, in 2000, coined the term 'Anthropocene' to describe a new geological time characterised by the massive impact of human activities on the environment, they catalysed a global debate that would change forever the way human beings approach and conceive life on Earth. At first received with a certain amount of skepticism, the notion of Anthropocene is nowadays well accepted by the scientific community, which tends to locate the beginning of this new epoch around 1950s, after the first atomic tests in the Pacific. In the last two decades, specialists from different research fields – hard and social sciences, the humanities and the arts – have been looking not only for sustainable, technological solutions to the environmental challenges humanity faces today, but also for new ways of thinking the mutual, co-dependent relationship that links humans to other forms of life. In particular, the change in perspective envisioned by postcolonial and ecocritical approaches has led to a reconfiguration of the way we look at biodiversity, ecosystems and cultures that calls into question humanity's hegemonic role in the environment and re-evaluates the function of other animal and non-animal beings in its development and maintenance. Trees especially have gone from being the silent, isolated entities to the fundamental actors in the survival of the planet as well as examples of sustainable biological systems to look up to.



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-09-28
Published 2021-12-20

Open access



Citation Boraso, S. (2021). Review of *Trees in Literatures and the Arts* by Concilio, C. and Fargione, D. *Il Tolomeo*, 23, 347-352.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/039

It is in this light that trees are seen in Carmen Concilio's and Daniela Fargione's book *Trees in Literatures and the Arts. HumanArboreal Perspectives in the Anthropocene* (2021). Derived from a series of interdisciplinary debates "of, about, and around trees" (2) occurred in May 2019 at the University of Turin, the collection of essays invites the reader to view his or her relationship with vegetal forms of life through the lens of mutuality and advocates for a non-anthropocentric vision of the world in which trees, plants, and animals – men included – form one interconnected collectivity. By drawing from poetry in their "attempt to look for meaning and reciprocity" (2), the articles investigate how HumanArboreal relations have been represented in literatures and the arts by adopting an intersectional, multidisciplinary perspective.

The book, divided into five parts, opens with a section on "Human-Tree Kinship". The first essay, "On Becoming Tree. An Alter-native, Arbo-real Line of Flight in World Literatures in English" (21-37), is written by one of the editors, Carmen Concilio, and provides a comprehensive list of literary metamorphoses of human beings – mostly women – turning into trees. The author interprets these transformations as a chance for female characters to regain their "arboressence, that is to say their otherness" (26). By analysing four contemporary novels – André Brink's *Imaginings of Sand* (1996), Achmat Dangor's *Kafka's Curse* (1997), Alexis Wright's *Carpentaria* (2006), and Kang Han's *The Vegetarian* (2007) – Concilio underlines that the protagonists' return to nature allows them to escape the violent, patriarchal society in which they live (26-7), their metamorphosis in the narrative standing as a direct reference to their trauma (34).

Similar experiences of grief are also examined by Shannon Lambert in her "Becoming-botanic. Vegetal Affect and Ecological Grief in Deborah Levy's *Swimming Home* and Han Kang's *The Vegetarian*" (51-69). By challenging human, linear perceptions and representations of time, the text suggests that we look at "vegetal forms to engage with experiences of grief that are depicted as multi-generational and dispersed" (52).

The figurative meaning of trees in literature takes a different turn in Igor Piumetti's "Russian Bodies, Russian Trees. Examples of Interconnections between the Tree of the Motherland and the Soviet People" (71-84), in which the figure of the tree is linked to the nationalist discourse of the Soviet Union. In particular, Piumetti focuses on the way the image of the tree is used as a metaphor for the Motherland in Andrej Platonov's tale *Derevo rodiny* and in the homonymous short, animated movie by Vladimir Petkevič.

A more anthropological view is offered in this section by Emanuela Borgnino's and Gaia Cottino's article, "Pacific Perspectives of the Anthropocene. Trees and Human Relationships" (39-50). The scholars present two Pacific cosmogonies centred on trees, the legend of

the *fa* tree of Tonga and the Hawaian story of *'ōhi'a lehua*. Both stories call into question the anthropocentric perspective of foundational myths by stressing the role of agents trees assume in the narratives and mirror the way Pacific peoples conceive the world as a network of codependent relations in which all forms of life – the vegetal, the animal, and the human – share responsibility for the preservation of nature and culture.

The second part of the book, "Spiritual Trees", is dedicated to the religious dimension of forests, trees, and plants. In "Trees as the Masters of Monks. Some Observations on the Role of Trees in *The Sayings of the Desert Fathers*" (87-94), Bernard Łukasz Sawicki underlines the importance of trees in the monastic life of the Desert Fathers, who view trees as teachers to admire and emulate (87) as well as expressions of the divine on Earth (91). According to the author, that is the reason why in many of their sayings "spirituality is expressed through images of nature, while nature is interpreted in spiritual keys" (89).

The next two essays are dedicated to poetry. In "The Ash Tree as 'unwobbling pivot' in Pound's Early and Late Poetry" (95-110), Stefano Maria Casella analyses the evolution of trees in Pound's work, moving from "La Fraisne (The Ash Tree)" of his early writings to the "Yggdrasail" of his later texts, in which the tree comes to symbolise "knowledge acquired through initiation, through sensibility" (103).

Irene De Angelis's article focuses on the role of trees in Seamus Heaney's poetry ("Seamus Heaney's Arboreal Poetry", 111-22). Heir to the Celtic tradition for which trees forebear a spiritual power, in his writings Heaney exploits the forest as a liminal, spiritual space "where paganism and Christianity coexist, a place that is apparently desolate, where beauty and surprise can nonetheless be found" (114).

Paola Della Valle's essay brings the reader back to the Pacific, namely to New Zealand. In her "Between Ecology and Ritual. Images of New Zealand Trees in Grace, Finlayson, Hilliard, and Sargeson" (123-134), Della Valle stresses the importance of trees in Māori cosmology and analyses the ways in which the latter impinges on New Zealanders' literary production. Among the many examples she mentions, the birth tree is particularly relevant – the fact that in Māori literature trees often come "to symbolize aspects of the human beings they are connected to" (128) directly stems from the Māori tradition of planting a tree whenever a baby is born, a tree that becomes his or her birth tree.

A similar ecocentric vision is explored by Alberto Baracco in his article "The Tree that Therefore I Am. Humans, Trees, and Gods in Cosimo Terlizzi's Cinema" (135-48). Baracco affirms that film is "a particularly effective medium for the expression of a viable environmental philosophy" (140) and pinpoints Cosimo Terlizzi's film *Dei* as the epitome of his 'ecophilosophical' theory.

The third section of the collection, "Trees in/and Literatures", is centred exclusively on literature, and begins with Bahar Gürsel's article "Flora J. Cooke's Tree Stories. Progressive Education and Nature in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century United States" (151-61). The essay deals with the fundamental role of nature in Flora J. Cooke's progressive and visionary education strategies. In particular, by presenting trees in their individuality, her children's storybooks promote the idea that it is their uniqueness that makes trees not only beautiful but also useful to the rest of the collectivity. As Gürsel points out,

> [b]y identifying herself/himself with a tree, the child also learns the importance of living in a community that would enable her/him to experience the benefits and advantages of communal life. Concurrently, (s)he grasps the fact that her/his individual support would provide for the improvement and enhancement of the community. (158-9)

The following essay is Patrícia Vieira's "Talking Trees in Amazonian 'Novels of the Jungle'" (163-71). Though admitting the non-negligible presence of imperialistic stereotypes in this type of narrative, Vieira chooses to focus on the more foregrounding aspects of three novels of the jungle, namely José Eustasio Rivera's *The Vortex* (1924), Ferreira de Castro's *The Jungle* (1930), and Rómulo Gallego's *Canaima* (1935). In her study, Vieira proves that

> [n]ot only are novels of the jungle critical of the excesses of unbridled extractivism as a path to economic development, but they have also broken new ground in their portrayal of an active, sentient forest that, more than any of the human protagonists, is often the main character in the texts. (164)

The section closes with a series of articles dedicated to trees and poetry. Giulia Baselica's essay provides the reader with an analysis of the different connotations of the palm tree in Nikolaj Gumilëv's exotic poetry ("The Poetization of the Exotic in Early Twentieth-Century Russian Literature. Nikolaj Gumilëv's Palm Tree", 187-99), while Roberto Merlo's text examines the negative vision of nature portrayed in George Bacovia's poetic production ("Gardens of Hell, Trees of Death. For a Poetics of Urban Nature in the Lyrics of George Bacovia", 173-86). Merlo argues that the forest, though emblematic of Romanian traditional "wood civilization" (173), in Bacovia's pessimistic vision acquires the features of urban trees and gardens, which embody "mankind's forceful agency over nature and, in a wider perspective, a[re] an exemplary manifestation of the flimsiness of human delusion about progress" (175).

The fourth part of the book revolves around "Trees in the Arts" and presents three different artistic experiences of the relationship between the creator and nature. In "Mother Sequoia. Waiting for an Imperceptible Enlightenment among Millennial Trees" (203-9), the Italian poet Tiziano Fratus accompanies the reader on his meditative journey through different forests in Italy and the US, and promotes a poetic practice that merges Buddhism, philosophy, and ecology.

A similar lyrical experience is offered by Marlene Creates. In her "Tuning and Being Tuned by a Patch of Boreal Forest. Works from the Boreal Poetry Garden, Newfoundland, Canada" (229-41), the artist describes her symbiotic relationship with the forest surrounding her home in Newfoundland, and on the ways in which it has become not only the source of her poetic inspiration, but also the subject of her art – mainly poetry and photography – as well as the medium through which it is expressed.

In the contribution, "Perfoming with Spruce Stumps and Old Tjikko. On the Individuality of Trees" (211-28), Annette Arlander talks about her experience of performing with trees, in particular of her series of photo shoots in which she sat on, next to, and inside spruce stumps. The artist shares with the reader the worries that troubled her at the beginning of her project and how she managed to overcome them:

> [e]mphasizing individualism is a risky strategy in the current neoliberal capitalist cultural climate, where individualism is exaggerated anyway. It can nevertheless be useful to focus on singular trees, as an important first step toward decolonizing our relationship with 'nature'. As ecofeminist Val Plumwood (2003) pointed out, colonial thinking tends to emphasize a very strong difference between 'us' and 'them,' and to see 'them' as all alike, stereotypical, non-individualized. (212)

To photography is also dedicated the opening article of the last section, "Trees and Time". In "Tree Photography, Arboreal Timescapes, and the Archive in Richard Power's *The Overstory*" (245-61), Daniela Fargione interprets the use of tree photography in Power's novel in relation to its fictional representation of time. Relating what happens in "almost four billion years, where humans, in their transient appearance, have been somehow interrelated with trees and plants" (246), *The Overstory* can be defined as "an immense epic on time" (246) narrated from an arboreal point of view.

The section, and the book, ends with a study by Eva-Sabine Zehelein, "Family Trees. Mnemonics, Genealogy, Identity, and Cultural Memory" (263-79). The article is centred on the way lineage and family relationship are conceptualised, mainly by employing the image of the family tree. In particular, Zehelein highlights the symbolic

value this type of visualisation attributes to the tree, which becomes an emblem of organic growth and evolution allowing “[n]ature and culture, the biological and the social, [to] merge in one icon” (266).

As Santiago Zabala suggests in his “Foreword” to the volume, Carmen Concilio’s and Daniela Fargione’s *Trees in Literatures and the Arts* is a book that calls for an “intervention” (xii). By refusing to simply resort to science to find sustainable solutions to the environmental crisis, the authors of the essays do not just tackle climatic issues from a variety of points of view, but go far in proposing decolonial, non-anthropologic ways to approach nature by inviting the reader to look at trees as examples of good practice. What links all the contributions, however, is the scholars’ reliance on poetry as the only means to restore man’s ability to connect with the environment – where science has failed, literatures and the arts will succeed (xii).

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Mónica de Miranda *Atlantica. Contemporary Art from Angola and its Diaspora*

Alice Girotto
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Miranda, M. de (ed.) (2018). *Atlantica. Contemporary Art from Angola and its Diaspora*. Lisbon: Hangar Books, 261 pp.

How to represent contemporary art from Angola today? *Atlantica. Contemporary Art from Angola and its Diaspora*, edited by the Angolan-Portuguese artist and researcher Mónica de Miranda, aims to answer this question by presenting the artistic practice of artists through visual essays where works come before words – a fitting choice for criticism on visual art. So, in a larger section of the book, images from a selection of artworks by fourteen artists, all born after Independence and active in this instant of the new millennium, are supported by a theoretical comment that is the result of a collaboration between each artist and theorist. This in-tandem work clearly stands out as the main methodological approach throughout the whole volume. These visual essays are followed by one interview and four more conventional academic essays, which trace comprehensive hermeneutic lines on contemporary art from Angola and discuss issues such as aesthetics and ethics, curatorship, historical and political context, diaspora, migration and gender.

The title *Atlantica*, whose specific meaning is explained in the editor's introduction, fixes the keystone of the volume around a notion of place that is not just a fixed point on a map, as it is also highlighted in the titles of the two forewords: "Global Nomads" by Denise Ferreira da Silva and "In the Flow. Towards a Critical Trans-National



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-09-20
Published 2021-12-20

Open access



Citation Girotto, A. (2021). Review of *Atlantica. Contemporary Art from Angola and its Diaspora* by de Miranda, M. *Il Tolomeo*, 23, 353-358.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/040

Perspective on Contemporary Angolan Art" by Paul Goodwin. In her introduction, Mónica de Miranda explains the various, sometimes controversial implications of such a notion of place, being an umbrella term under which so many and so different artistic experiences are brought together:

> [t]he category of *Contemporary art from Angola* is a highly contested territory in and of itself – a question of Western reception rather than artistic intention, and one that has been thoroughly discussed in the making of this book.
>
> Such a classification is open-ended, given the impossibility of encountering a singular definition for the much-varied artistic production at stake, the multiple stances and the distinct experiences of global circulation, migration or diaspora, as well as the mixed cultural upbringing of the many artists represented in this book. (13-14)

It is in the name of the archive – an 'impulse' identified by Hal Foster as being crucial in contemporary art – that the series of visual essays begins, with "Journal of Uncollectable Journeys. Edson Chagas' *Found Not Taken* Series and Other Works" by Ana Balona de Oliveira. Her text focuses on the abstract and minimalist concept of space at the core of Chagas's photographic work, which invites the observer to re-signify the urban chaos of the cities where he has lived or worked: Newport, London, Luanda, but also Venice, where the Angolan pavilion that exposed his *Found Not Taken* series won the Golden Lion in 2013. The archive is also the impulse that inspirits the work of Délio Jasse and Januário Jano, as explored by Nancy Dantas in her essay "A Sliver, of a Sliver, of a Sliver" and by Maria-Gracia Latedjou in "*Ambundulando*. Weaving Biographies Over a Map of Memories". Though these artists' attention is more literally concentrated on time, Jasse's practice, in particular, recalls Chagas's as he, too, moves and relocates 'discarded debris' – in his case not "abandoned banal objects […] against the backdrop of urban façades" (25), but "leftovers of history […] that survive to delight us at flea markets" (94) in the form of album photographs, postcards, old identity documents, which the artist, through a process of superimposition, turns into not-as-innocent signs of the colonial past. In their turn, Jano's photos, videos, and installations reflect upon the intersections between tradition and modernity (at the collective, community level) and memory and identity (at the individual level).

Back to the notion of place (but also of space) that innervates the whole volume, the practice of three other artists is particularly striking. In "Printing Images and Imprinting Cities. Space and Subjectivity in Ihosvanny's work", Afonso Dias Ramos deeply dives into this self-taught artist's "investigation into lived experience and built en-

vironment in Luanda" (66), which he transforms into mixed media, non-figurative projects between whose lines the contradictions of the contemporary capital of Angola can be read. For their possible and desirable developments, it is worth mentioning the inter-artistic suggestions made by Ramos in comparing Ondjaki's novel *Os transparentes* (Transparent City) with Ihosvanny's exhibition *Desafectados* (2016). Their same setting, the Maianga neighbourhood, is also shared by *Workshop Maianga Mutamba* (2015), one of Francisco Vidal's works, which are the subject of the essay "Container Contained" by Marta Jecu. In her analysis, she highlights the painting-architecture feature of Vidal's installations, based on a technique that combines oil painting with different supports, such as joint machetes or manually made boxes. Finally, "Panoramic in Moving Fragments, or Mónica De Miranda's Twin Visions of (Un)Belonging", by Ana Balona de Oliveira, explores the theme of diaspora and diasporic identity construction throughout Miranda's non-narrative photographic works, particularly those that reverberate Angola's colonial and socialist past, such as *Hotel Globo* (2014-15), *Hotel Panorama* (2017), *Cinema Karl Marx* (2017) and *When Words Escape, Flowers Speak* (2017).

The most renowned and recognised artists of Angolan scene are a well-identifiable presence among the visual essays (even if it is impossible not to notice at least one absence, Nástio Mosquito): it is the case of Kiluanji Kia Henda, defined as a "taxidermist of human nature" in the text of the same title by Bruno Leitão, and Yonamine, whose work and the significance of ruins in it are explored by Paula Nascimento in "Between Destruction and the Creation of New Worlds". Leitão immediately links Henda's composite, complex, metaphorical, and intertextual works to the artist's life, which is in turn directly connected to the history of his home country. This characteristic can be seen since his very first photographs, aimed at documenting "the harsh reality of the aftermath of civil war" (40), and in the successive directions taken by his artistic practice, for example in the installation *Icarus 13* (2007-08), in the *tableau vivant* series of *Redefining the power* (2012) and in the video *Havemos de voltar* (2017). There is a generational bond shared by Kiluanji Kia Henda and Yonamine: at the turn of the twenty-first century, they were both part of *Movimento Os Nacionalistas*,

> a group of young artists who worked collectively in downtown Luanda, occupying at times the UNAP [União Nacional dos Artistas Plásticos, the Angolan National Union of Artists] building and the Elinga Theatre, both important cultural symbols of the artistic scene in Angola. (194)

Being, at the time, at the margins of the national cultural scene but having soon become the most exuberant and prominent representa-

tives of their generation, the two artists also share a distinctive, ironic trait in their works. The disruptive, even destructive character of Yonamine's practice stretches this irony to the limits of sarcasm, particularly evident in his works' titles – among them *Tuga suave* (2008), the astonishing *Pão nosso de cada dia* (2016), *Roupa suja lava-se em casa* (2018) –, which often play with the ambiguities and polysemy of language that result further amplified by the evocative power of images, thus creating a highly personal "visual lexicon" (194).

On a completely different tone we should read the works of Keyezua, Alice Marcelino and Alida Rodrigues. In "Palimpsestic Images in the Work of Keyezua", Raquel Schefer points out the intense dialogue with and the profound review of European artistic forms and canon that the artist undertakes, through photographic series in which the (often female) body is at the core and in relation with the other (at once material, visual and symbolic) elements of the composition such as the landscape, masks, ink. The body and identity politics thus enacted in Keyezua's practice is even more evident in Marcelino's *Kindumba* series (2015), upon which Ashleigh M. Barice reflects in her "Political Matter". More precisely, it is the politics of black hair that is at stake here, in its multiple implications and "transition from the biological into the political" (115) as they have been traced by a substantial genealogy of theoretical and fictional contributions, which count among them bell hooks, Toni Morrison, Cheryl Thompson, Chris Rock, Kathleen Cleaver and Chimamanda Ngozi Adichie – even if a mention to Grada Kilomba and Djaimilia Pereira de Almeida is missing. "*Les Fleurs Sauvages*. Alida Rodrigues: Portraying the Absent" by Pontus Kyander allows us to connect Rodrigues's practice both to Jasse's reinterpretation of the colonial photographic archive and to Keyezua's challenge to Western art techniques, in her recovery and remaking of vintage photographs and colonial-era postcards.

The visual essays devoted to the works of Binelde Hyrcan, Ana Silva and Grada Kilomba (virtually) close this section of the volume. In "The Return is Certain", Ana Cristina Cachola describes the various material forms and not explicitly political and social subjects in which the transmedia methods used by Hyrcan materialise. The vivid performativity and imagetic optimism of his approach are exemplified by the installation *The King is Dead, Vive le Roi* (2017), with its mockery of power. Negarra A. Kudumu focuses on 'feeling', not so much as a concept, but rather a force to read Silva's delicate works, in which the artist's diasporic experience is revealed:

> Silva's art works constitute a Third Space. Rather than asserting that an Angolan/African, or Portuguese/European identity is superior, these identities interact and create new opportunities for understanding the entanglement of time and geography, for achieving new meaning. […]

> The Third Space comes to life in Silva's artworks via the use of materials, namely the delicate Portuguese lace. The lace in and of itself is a multi-layered narrative that tells the storied history of Portugal's colonization in the world. (143)

Finally, "We Need New Tongues" by Gabi Ngcobo briefly presents Grada Kilomba's practice as transmedial, aimed to "open up yet unknown avenues for the process of decolonisation" (169) and always having as its starting point words as constituents of languages and, in their collective manifestation, as texts. One such example of the derivative character of Kilomba's visual work is the installation *Plantation Memories* at the Goodman Gallery in Johannesburg (2018), a new form that her acclaimed book *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* took, ten years after its first publication.

After the discussion of Paul Goodwin with Paula Nascimento and André Cunha about "Curating in Angola at Home and Abroad", in which challenges and opportunities of curatorship in the African country are debated (emergence of the 'scene', art infrastructure, artist-led initiatives, publishing), the last thirty pages of the volume somewhat wrap up all the hints and tracks dropped and unravelled in the previous two hundred. In "Medium and Media in Angola. Expressive Practices in Context", Delinda Collier and Marissa J. Moorman trace back some features of the Angolan artistic environment, starting from the anti-colonial struggle of the 1960s, through the socialist narratives developed during the first decades after independence, and up to the newest directions – and one often referred to also in other essays is *Fuckin' Globo* – taken not only by visual artists but also writers, musicians and filmmakers after the end of the civil war in 2002. Nadine Siegert, in "Utopia, Dystopia, Neo-Utopia. Three Generations of Contemporary Artists in Angola", articulates the same time span around the critical lenses of the opposition between (anti-colonial and socialist) utopia and dystopia (materialised in the twenty-seven-year long civil war), synthesised by a renovated utopian stance aimed at building the post-war future by revisiting the revolutionary past. To these historical overviews, Adriano Mixinge, in his "'*A luta continua*'. The Struggle Continues – Current Creative Flows, and Aesthetic and Political Tensions in Angola", adds a further point of view on the diasporic perspective, relating it to the international character of art circuits, and reaffirms the interest and necessity of the current creative flows "because they help redefine other forms of historical and social awareness" (221). The final essay, "Contemporary Artistic Practices from Angola. The Ethics, Politics and Aesthetics of Diaspora, Migration and Gender" by Ana Balona de Oliveira, sums up the common threads that bond the different artists and artistic practices discussed in the volume.

Il Tolomeo
23, 2021, 353-358
e-ISSN 2499-5975

Atlantica. Contemporary Art from Angola and its Diaspora, consistent with editorial choices and approaches, undoubtedly answers the opening question and fulfils the aim of comprehensively representing contemporary art from Angola today. The variety of the theorists' contributions selected to construct such a multifaceted yet (almost) complete picture, besides giving an account of the ever-expanding, geographically diverse community of specialists interested "in what is happening in Angola" (219), as the native specialist Adriano Mixinge says, is another credit of the volume, as it opens up the possibilities for future research and in-depth analysis in several different directions. Last but not least, the excellence of the editorial product, with the high quality of the artworks reproduced in it, which Lisbon-based Hangar – Centro de Investigação Artística (Centre for Artistic Research) was responsible for, turns the book into an invaluable reference for the studies of art in and from Angola.

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Margarida Calafate Ribeiro, Francisco Noa
Memória, cidade e literatura

Alice Girotto
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Resenha de Ribeiro, M. Calafate; Noa, F. (orgs) (2019). *Memória, cidade e literatura. De São Paulo de Assunção de Loanda a Luuanda, de Lourenço Marques a Maputo*. Porto: Edições Afrontamento, 225 pp.

O volume *Memória, cidade e literatura. De São Paulo de Assunção de Loanda a Luuanda, de Lourenço Marques a Maputo*, organizado por Margarida Calafate Ribeiro e Francisco Noa, é o resultado – patente logo a partir do título – de parte do trabalho desenvolvido por dois projetos de investigação decorridos na última década no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra («De São Paulo de Assunção de Loanda a *Luuanda*, de Lourenço Marques a Maputo. Capitais coloniais em tempos pós-coloniais», o primeiro; «Memoirs. Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias», o segundo). Se o caráter urbano das literaturas africanas de língua portuguesa, e nomeadamente da angolana e da moçambicana, é um elemento ressaltado pelo menos desde o ensaio de 1984 de Salvato Trigo «Literaturas africanas de expressão portuguesa: um fenómeno de urbanismo» – aliás mencionado pelos organizadores do volume e por vários autores –, já a reunião num único produto editorial de reflexões e estudos sobre as representações literárias das capitais das duas principais ex-colónias portuguesas em África parece ser uma abordagem ligada às exigências dos referidos projetos de investigação. Com efeito, o único critério agregador dos textos prende-se com o facto de Luanda e Maputo serem «cidades que se inter-relacionam pela longa presen-



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-09-15
Published 2021-12-20

Open access



Citation Girotto, A. (2021). Review of *Memória, cidade e literatura* by Calafate Ribeiro, M. and Noa, F. *Il Tolomeo*, 23, 359-364.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/041

ça colonial portuguesa» (40) embora, como salientado nos ensaios de Calafate Ribeiro e de Rita Chaves, o alcance das representações textuais das duas capitais seja bastante desigual, e pouco comparável seja o papel que essas desempenham nos sistemas literários dos respetivos países.

Depois duma breve apresentação por parte dos organizadores, o volume abre-se com uma entrevista da jornalista Sandra Inês Cruz a José Luandino Vieira («Luanda, a cidade e toda a vida»), escritor angolano que «se chama a cidade que é a sua» (15). Mais do que pela usual alternância de pergunta e resposta, a entrevista estrutura-se como um fluxo de recordações do escritor, agora a viver em Portugal, organizado em secções que ecoam os títulos das suas obras («Velhas histórias» para *Velhas estórias*, «No antigamente» para *No antigamente, na vida*, «A vida verdadeira da cidade» para *A vida verdadeira de Domingos Xavier* etc.). Emergem, para além de categorias já muitas vezes utilizadas e, de facto, clássicas na análise da Luanda literária, e não só da das obras de Luandino – a cidade da infância, a cidade-país – duas figuras retomadas pelos dois ensaios dedicados, no livro, à capital angolana: a Luanda-projeto político e a Luanda organismo vivo caracterizado por contradições e tensões, «uma cidade que escapa desde sempre à leitura fácil» (20) e às lógicas impostas pelos poderes que tentam governá-la, sejam estes externos ou internos. Em «A Luanda da escrita. Cidade e literatura», Tania Macêdo atualiza o seu estudo de 2008 sobre o mesmo tema (e quase com o mesmo título) falando da «multiplicidade contraditória» que estrutura e marca a «contemporaneidade algo agressiva e periférica» (173) da capital angolana; uma cidade de papel que, em obras como *O desejo de Kianda* de Pepetela e *Os transparentes* de Ondjaki, chega a ser destruída pelos efeitos das ações de poderes devoradores, levando até a uma consequência extrema a tradicional 'imageabilidade' da oposição entre colonizadores e colonizados inscrita no urbanismo contraposto de Baixa e *musseque*, separados pela 'fronteira do asfalto'. Interessante é a menção conclusiva à cidade sonora e aos seus intérpretes (os *rappers* Phay Grand, Ikonoklasta e Keita Mayanda), enquanto imprecisa resulta ser a útil tabela sobre os *musseques* referidos em livros de contos angolanos entre 1950 e 1980. O ensaio de Phillip Rothwell, «A arquitetura do poder na representação da cidade de Luanda em Pepetela», parte da questão clara da esmagadora presença da capital angolana, em relação ao resto do país, no imaginário nacional para, primeiro, reformulá-la, atribuindo esta primazia à posição que a cidade tem no imaginário do MPLA (algo evidenciado também por Macêdo), e depois demonstrar a utilidade da análise da ficção de Pepetela a este respeito. Evidencia-se, mais uma vez, o carácter anárquico, de «independência caótica» (190) e de «caos informal» (197) da cidade como forma de resistência e rebeldia contra um poder, o do partido no governo desde a independência, o qual,

longe de qualquer utopia outrora proclamada, acabou por replicar o molde de oposições binárias, na distribuição de desigualdades e privilégios, próprio do regime colonial.

À cidade de Maputo são dedicados três capítulos do volume. «A transição urbana de Lourenço Marques para Maputo (1961-1976)» é um comprido estudo de Nuno Simão Gonçalves (autor também das fotografias que enriquecem o livro) que reconstrói de maneira pormenorizada o desenvolvimento urbanístico da capital de Moçambique entre a última década do domínio colonial português e o primeiro ano de vida da nação independente. Valendo-se de fontes históricas como o plano de urbanização redigido pela câmara de Lourenço Marques em 1970, diários e revistas da época (*Tempo*, *Notícias*, *Notícias da Beira*), atos parlamentares e legislativos e um relatório da PIDE-DGS, Gonçalves descreve o clima de alienação dos habitantes da 'cidade de cimento' para com as condições de vida degradantes dos moradores do *caniço*, contrastado pelas tentativas de crítica e consciencialização levados a cabo por alguns intelectuais, como o arquiteto Pancho Guedes e o psiquiatra José Luís de Sousa Sobrinho, e por associações de trabalhadores 'nativos'; a reação do regime salazarista a tais denúncias das assimetrias urbanas, suscetíveis de alimentar os sentimentos e as revoltas anticolonialistas analogamente ao que já tinha acontecido em Angola, sob a forma da chamada 'acção psicossocial'; o esforço por parte da FRELIMO, mais tarde fracassado, de abrir uma frente na cidade e a guerrilha urbana que se seguiu à Revolução dos Cravos em Portugal, ao lado do êxodo maciço de colonos que esvaziou a cidade de cimento; as promessas utópicas de resolução das carências urbanas dos subúrbios por parte da nova ordem política e as dificuldades, quando não as contradições, em torná-las realidade, já que

> Quarenta e cinco anos passados desde a revolução, ainda são bem visíveis na capital de Moçambique os legados coloniais no espaço urbano. (125)

Pontuam a reconstrução histórica as referências literárias aos poetas Noémia de Sousa e José Craveirinha – vozes de denúncia, nos anos da luta pela independência, das desigualdades gritantes sofridas pelos habitantes do *caniço* – e ao romance *Crónica da Rua 513.2* de João Paulo Borges Coelho. Este último é objeto de análise, ao lado de outras obras do mesmo autor e de outros ao longo da história recente da literatura moçambicana, no capítulo de Nazir Ahmed Can «De penúria em penumbras. Figurações de Maputo no romance moçambicano». Os romances considerados por Can, muitas vezes em contraluz do caso angolano, constroem um imaginário de Maputo como cidade infernal, que não chega a tornar-se referente simbólico da nação:

e-ISSN 2499-5975

> Lido por redução, e não por expansão, por via de um olhar exterior que se recusa (ou não consegue) se envolver com os lugares e que se restringe à informação acerca da miséria de um universo maldito, o subúrbio desempenha uma função menos estética do que moral. (146)

Em «Do subúrbio colonial ao subúrbio global. A encruzilhada de imaginários na literatura moçambicana», Francisco Noa traça uma trajetória que desde a poesia de José Craveirinha, instituidora do subúrbio da Mafalala como território onde se origina o resgate dos africanos colonizados e por isso «fatalmente irmanados na privação e na provação» (163), chega aos contos de Aldino Muianga, nos quais a posição de charneira do subúrbio entre o campo e a cidade projeta e dilui na segunda os valores identitários ainda fortemente ancorados, em Moçambique, no primeiro. O ensaio de Noa tem o mérito de relembrar, por um lado, a dimensão continental do papel fundacional das periferias urbanas para com as identidades nacionais africanas:

> [p]ela sua localização, origem e dinâmicas, o subúrbio é o lugar que, em África, superiormente concorreu para a gestação das elites e das transformações que determinaram o advento das nações-estado saídas das multi-seculares malhas coloniais. (165)

Por outro lado, como aliás antecipado pelo título, evidenciam-se as diretrizes globais da dualidade subúrbio-cidade, derivada da lógica colonial e que todavia a ultrapassa:

> as correlações das territorialidades passaram, hoje, de uma dimensão colonial a uma dimensão global, em que os territórios dominantes se deslocaram, se travestiram, mas mantiveram a sua essência: o pendor hegemónico. Os outros permaneceram, afinal, já não na periferia da cidade, mas nas orlas do planeta. (166)

A fazer de coroa às leituras focadas numa ou noutra capital são os três ensaios comparativos de Margarida Calafate Ribeiro, Rita Chaves e Roberto Vecchi. O primeiro, «Os mapas das cidades e as letras que as escrevem – de Luanda e de Maputo», apresenta uma panorâmica histórica sobre os «projetos literários iminentemente políticos» que escolheram as cidades «como um dos palcos da afirmação da desigualdade» (37), partindo das dinâmicas sociopolíticas e culturais das duas capitais desde a sua fundação até à véspera da luta anticolonial, passando pela literatura colonial ambientada na ‘cidade branca’, a prosa do *musseque* em Angola e a denúncia da segregação na literatura pré-independência em Moçambique, e chegando à cidade encenada na literatura pós-independência, mesmo que este seja um tempo sobre o qual ainda pairam interrogações por responder e «ta-

bus e fantasmas» (56) por exorcismar e infringir. Calafate Ribeiro menciona até brevemente o contributo que os artistas visuais estão a dar a esta reflexão. «Cidades em cena na ficção africana. Luanda e Maputo em contraponto» dedica a maioria da sua exposição à representação literária da capital angolana através da análise de *Nós, os do Makulusu* de Luandino Vieira, *Quem me dera ser onda* de Manuel Rui, *O cão e os caluandas* de Pepetela e *Bom dia, camaradas* de Ondjaki, enquanto a de Maputo, cujo «evidente acanhamento» é motivado pela «gênese rural da liderança da FRELIMO» (82) – observação expressa, aliás, também noutros ensaios, sempre com referência aos opostos elos urbanos do MPLA –, se limita à consideração do já mencionado *Crônica da rua 513.2*. Enfim, em «*Genius Loci* e a imprescritibilidade do mito. Arquiteturas simbólicas em tramas urbanas pós-coloniais (Luanda e Maputo)», Vecchi funda a sua reflexão no cruzamento entre o conceito clássico de traço constituinte, 'caráter', espírito do lugar das duas cidades e a mitopoiese representada pela escrita literária. Se este dispositivo crítico parece bem sucedido quando aplicado ao caso de Luanda, onde o Kinaxixi exemplifica o embrenhamento entre mitologias pré-coloniais, rastros deixados pela história sob a forma de prédios e monumentos, e 'ritualizações' literárias nos textos de Arnaldo Santos, Luandino Vieira e Pepetela, mais uma vez, e de certa forma paradoxalmente, manifesta-se a assimetria em que assenta o inteiro volume, ao dedicar poucas alíneas ao caso de Maputo:

> [o] processo define-se por oposição, como vimos, à constituição do Kinaxixi enquanto lugar – aqui, a história naturaliza-se e reinventa-se, alimentando uma arqueologia simbólica que parte da arquitetura do presente e da monumentalidade. (210)

Fecha o livro um brevíssimo posfácio de António Pinto Ribeiro, «Olhar a energia das cidades», onde o autor expressa quais deveriam ser as preocupações e os objetivos da política e da gestão cultural das cidades para que estas sejam capazes de criar fantasias, imaginários, e sobretudo ideias de futuro.

Sem dúvida, *Memória, cidade e literatura. De São Paulo de Assunção de Loanda a* Luuanda*, de Lourenço Marques a Maputo* faz o ponto das elaborações teóricas e críticas das últimas décadas sobre a representação literária das capitais de Angola e Moçambique, trazendo algumas perspetivas inovadoras sobretudo no que se refere à ficcionalização das relações de poder na Luanda pós-independência, à evolução de Lourenço Marques a Maputo em relação também ao seu papel referencial para com a literatura nacional, e à articulação de *genius loci* e mito nos dois contextos urbanos em apreço. Um pouco forçada, porém, resulta a escolha de reunir sob um único (metafórico) céu as multidirecionadas considerações sobre duas cidades que

apresentam mais divergências do que semelhanças nos seus percursos históricos, simbolizações e manifestações estéticas, apesar do destino comum que as irmanou, e aos seus habitantes colonizadores e colonizados, no século XX até à independência de Portugal. Se uma tal reunião se justifica, então, no caso de estudos sobre este período em consideração da 'pertença' ao mesmo império colonial, portanto da submissão dos dois territórios ao mesmo poder governativo aplicando lógicas administrativas semelhantes (e daí produzindo reações e dinâmicas culturais pelo menos em parte análogas), desejável seria, em prol da tanto e longamente pregada descolonização do pensamento, ousar para os outros períodos históricos – e refiro-me aqui sobretudo ao pós-independência – abordagens que tomem mais em consideração também as outras forças em campo, restituindo ao continente onde ficam as cidades de Luanda e Maputo e as palavras que tentam representá-las.

e-ISSN 2499-5975

Necrologi | Obituaries | Nécrologies

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

In Memoriam Anna Zoppellari (1959-2021)

Fulvia Ardenghi
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Alessandro Costantini
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Francesca Todesco
Università degli Studi di Udine, Italia

Lo scorso 4 febbraio è mancata all'improvviso Anna Zoppellari, lasciandoci smarriti e affranti.[1]

Se dovessi riassumere in una sola le tantissime sfaccettature del percorso scientifico della nostra collega e amica, direi che Anna era una raffinatissima e appassionata studiosa di Jean Pélégri, dei suoi romanzi rudi e teneri, della poesia roca del paesaggio algerino che questo scrittore-filosofo-scenarista fa risuonare nei labirinti narrativi e psicologici della sua scrittura. E del suo *Maboul* – letteralmente 'l'homme dont l'esprit se promène' –, Anna sembrava ai miei occhi in qualche modo interpretarne lo spirito, il pacato distacco dalla pesantezza delle cose, il coraggio del pensiero libero e la sorridente saggezza di chi spesso pare intuire, catturare, l'arcano mistero della vita.

A Jean Pélégri Anna dedica la sua tesi di Dottorato, conseguita all'Università degli studi di Milano nel 1992, *L'evento e la narrazione. Un approccio all'opera letteraria di Jean Pélégri*, e una serie di studi penetranti e innovativi la consacrano poi a livello internazionale come conoscitrice profonda ed elegante di questo *Pied-Noir* rivoluzionario.

Nel 1986 si era laureata a Padova in Lingue e Letterature straniere discutendo la tesi *L'Immortelle d'Alain Robbe-Grillet. Problématiques narratives à travers la lecture d'un texte filmique*: un altro grande interesse, quello per il cinema, era affiorato presto nella giovane

1 Le immagini riprodotte sono tratte da opere di Vanni Cantà.

studiosa che avrebbe negli anni immediatamente successivi (1986-1991) frequentato presso l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi i seminari di *Théorie du film* del Prof. Christian Metz.

È poi l'Università degli Studi di Trieste ad accoglierla, prima come ricercatrice (1997), poi come Professore Associato (2014), in questa 'ville frontalière' o, meglio, 'transfrontalière', come Anna intitola un suo editoriale («Trieste, une ville frontalière», in *Trans. Revue de Littérature générale et comparée*, Université Paris III, 2017) che quasi metonimicamente ne riassume l'itinerario speculativo e di studio: dialogico, esplorativo e decentrato, in continua trasformazione e sempre alla ricerca di nuove prospettive. Intensa la sua attività istituzionale in questa amata Università. Anna aveva il dono di saper guardare alle tensioni e ai piccoli crucci quotidiani e umani con sguardo sereno, mentre la sua imprevedibile e sorniona ironia li svelava nella loro inconsistenza. Nello stesso tempo, un'affabile caparbietà la portava a essere puntualmente efficace ed efficiente. Ecco allora l'ottima conduzione delle sue numerose responsabilità, istituzionali e scientifiche: membro del Collegio di dottorato in Scienze umanistiche di Bologna (2009-2013), membro del Collegio di dottorato in Studi linguistici e letterari dell'Università degli Studi di Udine e dell'Università degli Studi di Trieste (dal 2013), coordinatrice del Corso di Studi di Lingue e Letterature straniere (2014-2017), oltre che, da poco più di un anno, Delegata alla Ricerca e membro del Collegio di Disciplina dell'Università degli Studi di Trieste. Rappresentante per la sua Università del Centro interuniversitario di Studi Quebbechesi (CISQ), supervisore di diverse tesi di dottorato, faceva parte del comitato scientifico di importanti riviste come *Expressions maghrébines*, *Il Tolomeo*, *Interfrancophonies*, oltre a essere direttore editoriale di *Prospero*, la rivista della sua Università.

L'internazionalità è senz'altro un carattere peculiare dell'amata Professoressa: ideatrice e organizzatrice di vari tipi di tirocini per studenti (presso la Biblioteca francofona multimediale di Limoges per la collaborazione all'edizione critica delle opere di Emmanuel Roblès, presso l'Università di Lione per la collaborazione alla raccolta dati bibliografici con il prof. Charles Bonn), vice-presidente CICLIM (Coordination internationale des chercheurs sur les littératures du Maghreb), aveva avviato, pochi mesi prima della sua scomparsa, un accordo di cooperazione con l'Università Saint Joseph di Beyrouth.

Una trama liquida fra letterature, culture, continenti costruisce l'originale e affascinante itinerario di studi di Anna, interprete orgogliosa della complessità, della mutevolezza e della pluralità dei nostri tempi. Fouad Laroui, Mahi Binebine, Abdelkader Djemaï, Yasmine Traboulsi, Driss Chraibi, Habib Tengour, oltre al già citato Jean Pélégri: Anna percorre, investiga, approfondisce grandi interrogativi esistenziali, fra problematiche identitarie e smarrimenti, marginalità, alterità e devianza, immergendosi in queste letture e offrendoci la

sua riflessione critica. E poi, ancora, Malika Mokaddem, Tahar Bekri, Abdelwahab Meddeb: di questi scrittori o poeti conosceva l'opera e la persona, in un sodalizio amicale che illuminava la sua scrittura. Di Meddeb, in particolare, dall'incontro ai tempi degli studi patavini fino agli *entretiens* degli ultimi anni di vita dello scrittore, Anna non cessa di interessarsi, affascinata dall'intensità lirica di una scrittura dalle molteplici stratificazioni culturali, mistica ed erotica, contemporanea e arcaica ad un tempo (come testimonia tutta una serie di studi, dall'articolo «Le sentiment du sublime dans l'œuvre d'Abdelwahad Meddeb», in *Francophonie plurielle*, 1993, alla cura e traduzione di Abdelwahad Meddeb, *Poema di un sufi senza Dio. Sulla tomba d'Ibn Arabi* (Aprilia: Ortica editrice, 2012).

Parodia, pastiche, giochi intertestuali: figure e strategie discorsive cui la nostra amata studiosa ha dedicato molte sue esplorazioni linguistiche, che la sua acribia critica trasformava in puntuali strumenti di analisi. Perché il ricco *corpus* della sua ricerca è in buona parte rappresentato da questa giovane letteratura, la letteratura magrebina d'espressione francese per l'appunto, impregnata di valori d'avanguardia, spesso sperimentalista e di rottura, alla ricerca di rinnovamento e di nuove forme. Talora ai limiti della comunicazione per il ricorso all'allusione, alla dismisura, all'ibridità dei generi, alla polifonia delle enunciazioni, richiede al suo interprete un affinato sguardo ermeneutico. È intorno a questi temi, in occasione di un convegno su di uno degli scrittori più rappresentativi di questo impegno e di questa modernità esplosiva, Khaire-Eddine, che, nel 1996 a Marrakech, avvenne il mio primo incontro con Anna che, nella sua bella comunicazione sulla 'dynamique de l'espace', percorse con ammirevole rigore semiotico l'articolata produzione letteraria dello scrittore ribelle ed errante.

La letteratura francofona è per sua definizione espressione di una lingua e di uno spazio deterritorializzato: un buon numero di saggi di Anna contiene e sviluppa un'attenta riflessione sulla problematica dello spazio («Symbolique des espaces urbains chez Khatibi», in *Interculturel Francophonies*, 2018, «Un approche au motif urbain dans l'oeuvre d'Abdelwahab Meddeb», in *Il Tolomeo*, 2017) fino alla numero monografico che Anna stava curando per la rivista *Interfrancophonies* su «L'écriture de la ville maghrébine dans l'imaginaire littéraire du Maghreb» e che presto uscirà, parlandoci di Anna, forse più forte di prima.

Nel suo animo curioso e libero, pregno di sogni e di visioni, Anna è fondamentalmente un'artista; un'artista che sa coniugare incanti e meraviglie con il rigore e il metodo del suo scrupoloso e amatissimo lavoro scientifico. «La parola non è mai esclusivamente lineare, ma parte di una 'grande architettura' e di una densità polverosa che sono l'appunto l'origine del fascino di una visione», scrive Anna nel bellissimo saggio «Il piacere della visione. Lettura dell'*Embarque-*

ment de la reine de Saba di M. Butor» (in *Le due sponde del Mediterraneo. L'immagine riflessa*. Trieste, 1999) che ho avuto il piacere di ripercorrere in questi giorni. In un *ut pictura poesis* perfettamente in linea con la sua sensibilità, Anna ha sviluppato parte della sua ricerca nello studio del rapporto fra la letteratura e le arti visive, come documenta la sua formazione anche sulla Teoria del film e alcune pubblicazioni in merito (fra le altre, *Écrire le cinéma. Le ciné-roman selon Robbe-Grillet*. Paris: Hermann, 2012). Ma Anna dialogava quotidianamente anche con l'arte della pittura, quella del marito Vanni, per il quale, come egli dice, era il giudice più curioso e originale, più complice e più severo nello stesso tempo.

Per quella che doveva essere la loro ultima mostra, a Trieste, organizzata anche nella parte progettuale completamente da Anna e particolarmente arricchita nel suo *finissage*, sempre grazie a lei, dall'intervento di poeti veneti, triestini e sloveni, la nostra cara amica e collega aveva scelto il titolo «Tracce d'assenza". Titolo che è un'ossimorica, stridente sintesi di quello che ora noi viviamo: la tua mancanza, Anna, ma una mancanza che, costellata da così tanti segni della tua presenza, non fa che esaltare la forza e la bellezza della tua imperitura viva realtà, accanto a tutti noi.

Francesca Todesco

e-ISSN 2499-5975



«Chissà se oggi saremo all'altezza…» Riflessione estemporanea ad alta voce, seguita da un sospiro leggero ma trepidante, pochi minuti prima di iniziare insieme l'ennesimo appello dell'esame orale di letteratura francese. Tanti sono gli aspetti di Anna che mi rimarranno per sempre impressi, ma se dovessi spiegare, da collaboratrice, quale ho avuto la fortuna di essere per alcuni anni all'Università degli Studi di Trieste, il rapporto didattico tra Anna e i suoi studenti, non potrei prescindere da quella riflessione sospesa a mezz'aria. Perché la fraintesi.

Abituata com'ero ad ascoltare la voce dal timbro così caratteristico di Anna, mentre con la sua melodia peculiare in contrasto ossimorico con il tono asciutto, rimarcava in modo oltremodo fermo e composto agli studenti non adeguatamente preparati quali fossero le lacune da colmare, diedi per scontato che quel «saremo», prima persona plurale, fosse da attribuire all'insieme degli iscritti all'esame che pazientemente attendeva fuori del suo studio. Per cui, per non lasciar cadere nel vuoto l'esternazione di Anna, mi sentii in dovere di raccoglierla e di rilanciarla, e mi uscì un ingenuo: «Se oggi saranno all'altezza? Perché? Hai l'impressione che a questo appello si presentino quelli meno preparati?» e avrei continuato, ma Anna mi corresse *illico et immediate*. «Non loro, ma noi! …Io!!!» E anticipò il mio sguardo interrogativo e al contempo sperso, di chi si rende conto che avrebbe sortito un'impressione migliore se avesse abbozzato un commento sulle previsioni del tempo, precisando: «Se IO sarò all'altezza. Se saprò davvero essere in ascolto degli studenti. Ogni volta è come la prima volta. Sarò in grado di non proiettare su di loro il mio punto di vista? Sarò in grado di essere imparziale?» E aggiunse, a mio favore, che proprio il fatto di essere un professore universitario che da anni esaminava e giudicava l'operato dei suoi studenti era motivo a suo dire di un incremento di rischio. Rischio di supporre di conoscere la relazione didattica, di saperla gestire. Rischio che i due interlocutori non si chiedessero entrambi: «sarò all'altezza di questo dialogo?» Per Anna era fondamentale coltivare il dubbio, ricordarsi di mettersi in discussione e in ascolto, temere di non esserlo abbastanza. Questo il dovere di chi insegna. Per Anna, la passione per la ricerca non poteva prescindere dal rispetto per il delicatissimo compito della docenza.

Fulvia Ardenghi

Il Tolomeo
23, 2021, 367-376
e-ISSN 2499-5975



Cara Anna,

è passato così tanto tempo da quando ci siamo conosciuti, incontrati per la prima volta, quasi trent'anni fa (ti ricordi? Era proprio a un Convegno SUSLLF, a Ferrara, nel 1994...). Ed è passato così poco tempo, quasi un solo istante, da quando te ne sei andata: dove non so, ma non troppo lontano, credo.

Mi avevi dato da leggere, a me, neo-ricercatore, un tuo articolo che volevi pubblicare, tu, giovane studiosa in attesa di fare il tuo ingresso stabile nell'Università, anche tu come ricercatrice...

In seguito, di quell'articolo abbiamo parlato, discusso oserei dire accanitamente, perché tu accettavi le critiche che ti parevano fondate, ma combattevi fino allo stremo per le altre, che non ti sembravano così indiscutibili. E abbiamo continuato a discutere per quasi trent'anni, certo, ma soprattutto a parlare, in amicizia. E se inizialmente a volte eravamo abbastanza in disaccordo, finivamo poi per trovare il punto di equilibrio, con reciproco beneficio.

E ce ne sono state di occasioni, in quasi trent'anni, di discussione... Nel lavoro nelle riviste che abbiamo condiviso, innanzitutto, fino a pochi mesi fa.

Il Tolomeo di Ca' Foscari prima, per più di dieci anni, e subito dopo *Interfrancophonies*, a Bologna.

In entrambe le riviste hai portato le tue riflessioni, le tue acute osservazioni sui tuoi amati testi francofoni del Maghreb, facendoci beneficiare tutti della tua grande conoscenza ed esperienza di quei testi e di quegli autori.

E soprattutto a Bologna ci siamo visti, incontrati. Certo, tu sei venuta spesso a Venezia a parlare all'interno dei miei corsi, come io sono venuto a parlare all'interno dei tuoi, a Trieste. E anche in quei casi, come sempre a Bologna per le nostre riunioni, era un'occasione per vivere l'amicizia: parlare di tutto, di noi, di quanto ci stava a cuore. Che speranze, che cori, Anna...! ma non smentiti, anzi confermati dal lavoro e dalla comune passione, per la ricerca, per l'insegnamento.

Sic transit gloria universitatis: non certo nel tuo caso, che hai portato avanti in Italia e dall'Italia, con profonda competenza e con grande passione, gli studi sulle tue amatissime letterature francofone del Maghreb.

Mektoub, Anna! Sii sempre con noi...

Alessandro Costantini

e-ISSN 2499-5975


2021



Le sourire d'Anna (photo d'antan et de toujours)

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

In Memoriam Stephen Gray (1941-2020)

Marco Fazzini
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Nato a Città del Capo nel 1941, Stephen Gray è autore di romanzi, libri in poesia, saggi e biografie di poeti sudafricani, fondatore e redattore di alcune delle più prestigiose riviste letterarie degli ultimi quaranta anni, nonché curatore di volumi storici sulla prosa, sul racconto breve, sul teatro e sulla poesia dell'Africa meridionale. Da giovane studiò presso il St. Andrew's College di Grahamstown, e poi si laureò presso l'Università di Cape Town. Svolse ulteriori studi presso la Cambridge University, e conseguì un titolo in Creative Writing dall'Università di Iowa. Poi, un D. Litt e un D. Phil. presso la Rand Afrikaans University. Gray è stato scrittore in residence presso l'Università del Queensland, in Australia, e ha goduto di borse di studio dal Centro Rockefeller di Bellagio, in Italia, e dalla Hawthornden Foundation, vicino Edimburgo, dall'Eastern Frontier Educational Foundation, nel Maine, e dall'Harry Ransom Humanities Research Centre dell'Università del Texas (Austin), dove i suoi manoscritti sono parte del patrimonio della sezione sulla letteratura sudafricana.

Nel 1993 ha ricevuto l'English Academy's Gold Medal, e nel 2007 il South African Literary Award for Lifetime Achievement (Department of Arts and Culture), in particolare per «la sua dedizione alla poesia e alle arti letterarie sia africane sia dell'intero mondo». Tra i suoi principali volumi in poesia occorre citare alcuni capolavori, come *It's About Time* (1974); *Hottentot Venus and Other Poems* (1979); *Love Poems, Hate Poems* (1982); *Apollo Café* (1989); *Season of Violence* (1992); *Gabriel's Exhibition* (1998); *Shelley's Cinema… And Other Poems* (2006), e i più recenti *Taking Off* (2012) e *Rough Passage* (2014).

Quando nel 1974 uscì *It's About Time*, la prima silloge d'un giovane poeta di nome Stephen Gray, fu il suo amico e mentore Douglas Livingstone a introdurre le poesie, legandolo così a doppio laccio con gli intellettuali bianchi e neri che in quegli anni promuovevano segretamente quei valori liberali che sotto il regime afrikaner faticavano

a emergere come un bene condivisibile del paese. Anche se con strategie diverse e visibilità difformi, furono Livingstone e Gray a farsi sostenitori, per oltre quaranta anni, di case editrici e riviste letterarie, eventi e incoraggiamenti a favore della giovane scrittura bianca e nera, sia africana sia di origine indiana, e fungere da fari di una scrittura alternativa alle politiche di regime, attraverso curatele di libri, convegni, e lezioni in tutto il paese. Questo dopo soli tre anni dal primo libro di Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum* (prefato da Nadine Gordimer nel 1971), dopo un solo anno da *A Rosary of Bone* dello stesso Douglas Livingstone – che provocatoriamente aveva pubblicato quelle poesie d'amore nel mezzo della congerie tempestosa delle violenze e delle dimostrazioni anti-apartheid – e a due anni dell'eccidio di Soweto del 1976, un evento che decretò la svolta sia per la protesta nera sia per la poetica della scrittura dell'intero decennio successivo. Fu ancora Stephen Gray, sempre nel 1976, a curare la scelta dell'antologia *A World of Their Own*, una panoramica sulla poesia degli anni Settanta, una «definitiva emancipazione dalle ultime vestigia del colonialismo letterario». Il libro includeva, oltre ai poeti bianchi ormai di grande fama, come Guy Butler, Patrick Cullinan, Douglas Livingstone e Christopher Hope, la poesia nera di Oswald Mtshali, Sipho Sepamla, Mongane Serote, autentiche novità per quel periodo. Dopo l'eccidio di Soweto si dovette aspettare quattordici anni per assistere a una svolta epocale i cui protagonisti indiscussi furono i Nobel per la pace Mandela e De Klerk.

Fu nel 1990 che incontrai la prima volta Gray, dopo che l'amico Armando Pajalich lo aveva debitamente avvertito che sarei arrivato a Durban per tradurre le poesie di Douglas Livingstone. Ci incontrammo a un convegno a Stellebosch, dove in pratica c'era tutto il mondo della critica letteraria sudafricana, da Mike Chapman, a Johan Jacobs, da Margaret Daymond a Margaret Lenta, e diversi scrittori, studenti, specializzandi, insegnanti di scuola, ecc. Scoprii solo più tardi che Stephen sarebbe stato il mio *external examiner* per il Master che frequentai all'Università del Natal di Durban, subito dopo la liberazione di Mandela. Fu proprio a Durban, di lì a pochi mesi, che vidi parlare Mandela in un raduno di oltre 40.000 persone, e suonare e recitare Mzwhake Mbuli, *the people's poet*, accompagnato dalla sua band. Nel luglio del 1990, quando incontrai Stephen a Stellenbosch, lui aveva da poco pubblicato una storica antologia, *The Penguin Book of Southern African Verse*, un libro ricco di spunti per letterati, studiosi, traduttori e storici della cultura coloniale e post-coloniale dell'Africa meridionale. Stephen era già una celebrità, per via del libro contenente la prima storia della letteratura sudafricana (*Southern African Literature*, 1979), e per una serie di curatele di libri su grandi autori, come Sol Plaatje, C. Louis Leipoldt, William Plomer, H.C. Bosman, Athol Fugard, ma anche per le antolo-

gie di poesia, di storie brevi e di teatro dall'Africa meridionale, e dei suoi romanzi: *Local Colour* (1975); *Visible People* (1977); *Caltrop's Desire* (1980); *John Ross: The True Story* (1987); *Time of Our Darkness* (1988); *Born of Man* (1989).

Eppure, la svolta politica e sociale era ancora un po' lontana: nel 1990 si marciava ancora dal campus dell'università verso la stazione di polizia di Durban per la scomparsa di più d'uno studente 'scomodo' al regime, ballando il toyi-toyi, mentre a Johannesburg, tra Hillbrow e Yeoville, ferveva ancora l'area rivoluzionaria e bombarola dell'*intelligentsia* del paese, bianca e nera, e si rischiava di vedere Stephen a qualche lettura in giro per l'Università, o in qualche libreria della città. Con Stephen mi trovai a passeggiare, sempre nel 1990, in un pomeriggio assolato, proprio lungo Rockey Street, la strada principale del quartiere di Yeoville dove vissi per un po', per comprare libri usati, e curiosare dentro quei negozi che lui aveva già immortalato, con una larga metafora, nella storica poesia dedicata all'Apollo Cafè. Visti gli svariati volumi già usciti prima del 1990, non mi stupii troppo che al tempo lo conoscessero in molti in quella zona di Johannesburg, anche se il suo quartiere di Mayfair non era propriamente da quelle parti. Quel pomeriggio facemmo una lunga conversazione sullo stato della poesia del suo paese, sui nostri autori preferiti, e sul nostro amico comune, quel Douglas Livingstone che per Stephen era stato mentore e protettore parecchi anni prima. Erano ormai passati i tempi in cui, quasi con un senso di colpa, il bianco si doveva sentire obsoleto e intruso nel continente africano. Lo stesso Stephen, che in precedenza volle dare il suo ultimo e radicale messaggio ai lettori di lingua inglese – «l'uomo bianco non ha nulla a che fare con l'Africa, eccetto che ricoprire il ruolo di visitatore o esiliato dell'Occidente, mentre il nero è a suo agio sia nell'essere esotico che nel mostrarsi rivoluzionario» – aveva dovuto poi ripensare se stesso e il ruolo dei bianchi sudafricani, adattandosi alla nuova nazione. La sua era una provocazione giusta, e utile, per la lotta del tempo eppure, negli anni successivi, e nei suoi libri successivi, Stephen ha sempre incoraggiato la loro prossimità, invitando alla comparazione. Le sue ricerche letterarie, ma anche geografiche e antropologiche, sono state incessanti, e di certo un servizio meritorio all'incontro di popoli e culture, per l'unificazione delle varie 'storie' di cui si compone il paese. Ricordo che sia dalle testimonianze di alcuni suoi cari amici sia dalle sue stesse parole nei nostri successivi incontri – non ultimo quel 27 aprile 1994 a Padova in occasione della presentazione della prima antologia di poesia sudafricana uscita in Italia per la curatela di Armando Pajalich e mia – emergeva chiaramente la sua curiosità, vero motore di tutto il suo operare, una curiosità che l'ha sempre portato 'fuori strada', a battere i cosiddetti percorsi 'blu', quelli che su una carta stradale sono secondari rispetto alle rotte principali. È lungo queste strade che negli ultimi decenni Stephen aveva condot-

to le sue ricerche, andando a scovare e scavare, per appagare la sua sete di «storie», fornendo continua linfa al patrimonio archivistico e culturale d'un intero paese.

I percorsi alternativi, e le storie alternative che erano rimaste sottaciute ad arte per secoli, sono stati per Stephen quelli che ci conducono a un passato più o meno remoto, e più o meno spietato, come quello raccontato nella poesia «Roots», dove non c'è solo il suo passato 'ancestrale' da ricordare ma un filo letterario che collega la colonia alla sua terra madre: qui s'incontrano il grande Robert Burns e Thomas Pringle (il così detto padre della poesia sudafricana), i Gray, i Livingstone e i Chapman (tutti scozzesi, come i progenitori dei due poeti sudafricani) i cui dotti, che usavano l'inglese meglio degli scrittori inglesi, lasciarono quelle terre natìe per celebrare in versi le Nuove Letterature. E poi, queste strade/storie nascoste o celate a dovere sono anche tutte le strade/storie ancora da battere e riesumare, quelle che in un museo della nostra evoluta Europa (si veda la poesia «The Colonial Exhibition») non vengono ancora indicate e mostrate, perché troppo scottanti, o troppo pericolose. In questo, la poesia di Stephen ha saputo muoversi non solo sul piano della denuncia, ma ci ha mostrato tutte le sue armi possibili, nutrendosi di varie forme e stilemi: dall'ironia all'elegia, dalla satira all'aulicità, dal propagandistico all'imitazione/riscrittura. La sua poesia si può definire, come accadeva per il suo amico Livingstone, una sorta di poesia d'amore su larga scala, e professava amore in ogni situazione: amore per una donna, un uomo, la casualità del quotidiano, un suo modello letterario, il suo paese, la scrittura. E non è fuori luogo allora andare a rileggere due testi tardi («Talking to My Right Hand» e «After César Vallejo»), summa di ciò che lui stesso pensava della vita: il primo ricostruisce un suo CV del tutto originale, mentre l'altro immagina la sua stessa dipartita da questo mondo, proprio in autunno, come poi è accaduto. Quando riscrive quel testo di Vallejo, fingendo di recensire se stesso e le sue occupazioni, il «lungo percorso solitario» che Stephen ha battuto arriva alfine a un vicolo cieco, ma non lo si può più cancellare, neanche con la morte e i manganelli, perché quella testimonianza di vita e letteratura è ormai indelebile, guida per tutti gli individui e i popoli che la vorranno in futuro raccogliere:

> Morirò a Johannesburg in una tempesta,
> In un giorno che già ricordo.
> Morirò a Johannesburg – nulla di cui vergognarsi –
> Forse una domenica d'autunno come questa.

Il Tolomeo
23, 2021, 377-380 | e-ISSN 2499-5975

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

In Memoriam Gus Ferguson, South-African Poet and Cartoonist (1940-2020)

Douglas Reid Skinner
Writer

Born in 1940 in Stornoway in the Hebrides, Gus Ferguson moved to South Africa with his family when he was nine years old. He grew up in Harrismith, Durban and Cape Town, where he graduated as a pharmacist and worked thereafter. In the late-1970s he joined the Pharmaceutical Society and became director of the society's Western Cape branch. Subsequently, he left them to work for Medicredit first, then the United South African Pharmacies (USAP). He retired in 2011.

In addition to his career as a pharmacist, Gus was a well-known and loved poet, cartoonist and publisher, renowned for his offbeat, incisive and empathetic sense of humour. His own writing and drawing soon spurred him into a parallel career as a small publisher and literary magazine editor – for which activity he won the annual SAFIKA Against All Odds Publisher award in 2000. In 2001, he was awarded the Molteno Medal for Meritorious Contribution to Literature. In 2009, he was awarded the English Academy Gold Medal for Distinguished Services to English. Other awards include the AA Vita Award and the Eleanor Anderson Special Award.

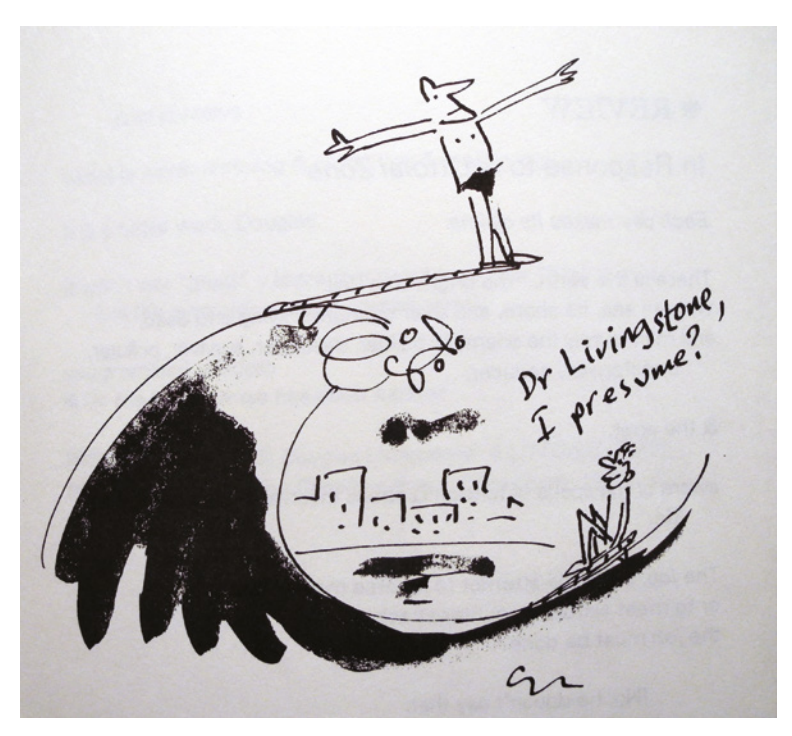
Gus's publishing activities centred around two magazines, the whimsical *Slug Newsletter*, which became *Slugnews*, and the subsequent long-lived *Carapace*, which published a mix a poems, drawings, cartoons and short reviews, that brought out over 100 issues and in which the poems of many current South African writers first appeared. His magazine publishing soon led to book publishing under the imprint Snailpress, plus two smaller imprints, Firfield Press and Carapace Poets. He brought out dozens of slim volumes by South African poets (and one or two non-South African poets), often in combination with other small presses, such as Kwela and Crane River.

The list includes many well-known names, such as Ingrid de Kok and Tatamkhulu Africa, Fiona Zerbst and Ken Barris.

The appearance of Gus' own books of poems began in 1979 with *Snail Morning*, and went on to include *Doggerel Day* in 1982, *Carpe Diem* in 1992, *Icarus Rising* in 1994, *The Herding of the Snail* in 1995, *Light Verse at the End of the Tunnel* in 1996, *Stressed-Unstressed* in 2000, *Dubious Delights* in 2006, *Holding Pattern* in 2010, *Arse Poetica* in 2010 and *Holding Back* in 2014. Many of his collections also included cartoons and drawings in them.

Gus also published two books for children, *In the Land of the Upper-Ping* and *The Land of Pong*, as well as three books of cartoons, *Love Amongst the Middle-Aged* in 1997, *Waiting for Gateau* in 2004 and *Dubious Delights: of Aging and Other Follies* in 2006. He was a prolific doodler, often busy with his pen on the back of an envelope, in a notebook or on a scrap of paper, no matter the occasion. Everything and anything was grist to Gus's mill, with many cartoons gently aimed at writing and writers, such as this gentle ribbing of the poet Douglas Livingstone.

Having struggled with advancing illness for nearly a decade, Gus passed away on 27 December 2020. I think that Gary Cummiskey, who guest edited Carapace 54, spoke for all of us when said of Gus in his editorial, "I take my hat off to Gus for continuing to be an example to many of us throughout the years, and hopefully to future home publishers to come".



The scribble by Gus Ferguson is an attempt to recreate a cartoon of his published in *New Nation* ca. 1972, which sparked off a friendship (cf. *Carapace, A Memorial Issue for Douglas Livingstone*, nr. 7)

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

In Memoriam Chris Zithulele Mann (1948-2021)

Marco Fazzini
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Christopher Zithulele Mann nacque a Port Elizabeth, in Sud Africa, nel 1948, e studiò presso le università di Witwatersrand, di Oxford e di Londra. All'inizio della sua carriera insegnò inglese presso una scuola dello Swaziland e presso l'Università di Rhodes, trascorrendo poi più d'un decennio nel Kwa Zulu-Natal per la realizzazione di progetti agricoli e medici per conto del Natal Valley Trust. Assieme al poeta Guy Butler curò la storica antologia *A New Book of South African Verse* (1979), una pubblicazione che dopo gli eventi tragici di Soweto, del 1976, si aprì anche alla scrittura nera e di propaganda del paese. I suoi primi due libri, *First Poems* (1977) e *New Shades* (1982), re-interpretarono, con forte ironia, alcuni dei miti coloniali legati alla presenza del bianco in Sud Africa. Nel 1983 gli fu attribuito il prestigioso Premio Olive Schreiner. I suoi libri successivi, tra i quali ricordiamo *Kites and Other Poems* (1990), *Mann Alive!* (1992) – che conteneva un video in cui l'autore recitava, suonava e interpretava alcuni dei suoi testi – quindi *The Horn of Plenty* (1997) e *Heartlands* (2002) alternarono uno spiccato lirismo, derivato da una chiara influenza della grande poesia europea (e classica), a un multilinguismo e un multiculturalismo tutto sudafricano che Mann sostenne da sempre nel corso della sua vasta produzione. Così, a testi elegantemente strutturati secondo la tradizione occidentale, Mann affiancò gli stilemi tipici della scrittura orale, sia essa zulu, xhosa o shona, dando non solo un sapore particolare alle sue atmosfere africane ma soprattutto una cantabilità che lo distinse quale interprete inventivo e singolare della recente ibridazione sudafricana. Mann, che scrisse anche per il teatro (la sua prima opera teatrale in versi, *The Sand Labyrinth*, fu rappresentata a Grahamstown nel 1980), da tempo lavorava per Wordfest, un festival nazionale di lingua e lette-

ratura, interessandosi di progetti multidisciplinari che coinvolgono varie arti, tra cui la poesia, la pittura, la musica, la religione.

In ricordo del poeta, e dell'amico Chris, pubblichiamo in questa sede una recentissima poesia a firma di Douglas Reid Skinner.

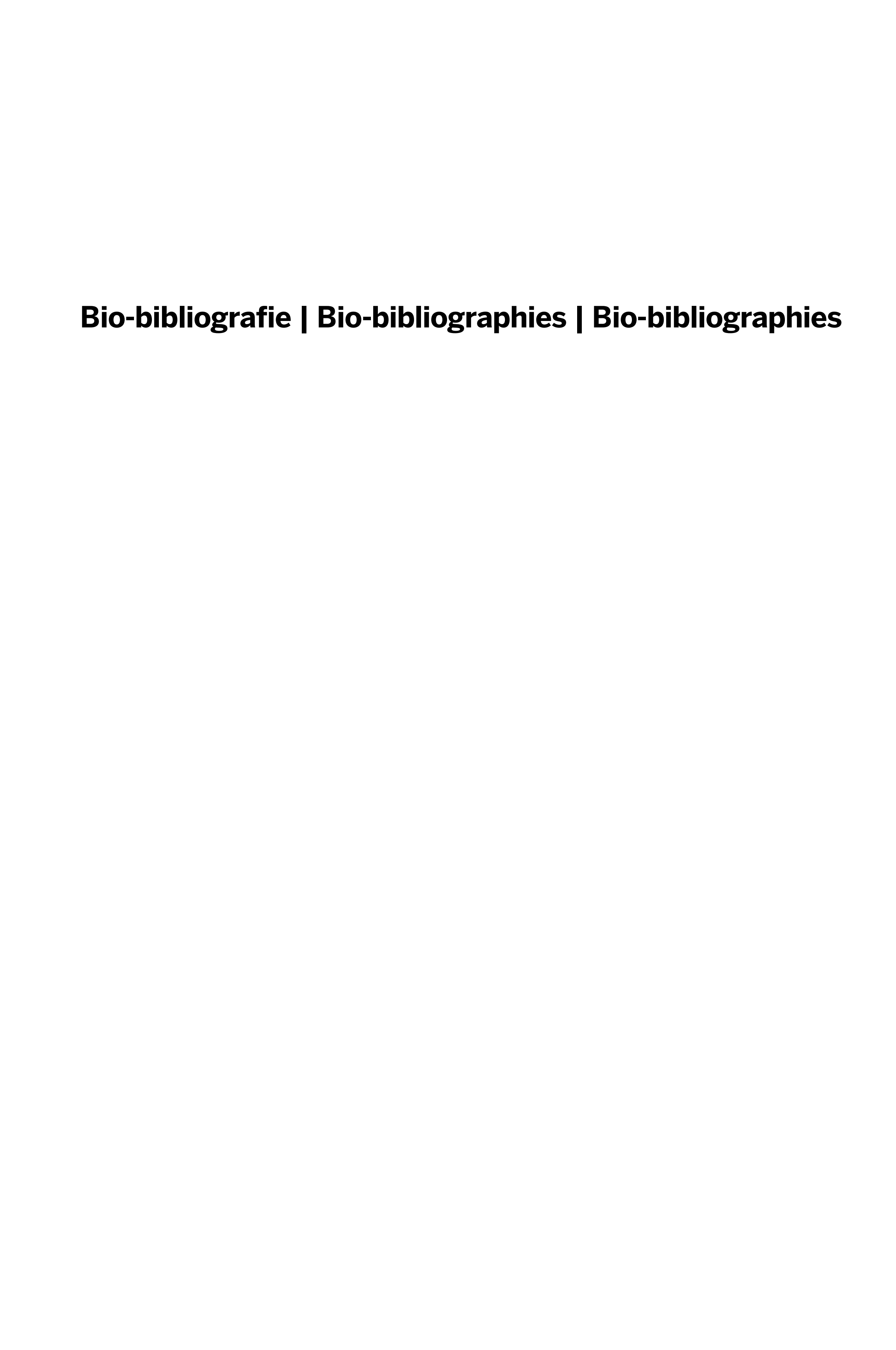
In the Wide Landscapes of Time

~ i.m. Chris Mann, 1948-2021

Once word had come that told of breath
and life stopped in their tracks,
that you had slipped away to join
Douglas, Don, and Guy and Syd,
I felt bereft—not for myself
but rather for our country's song
that now has one less voice to sing
of aloes, stones and prayers and myths,
love's echoing depths and history;
bereft because in all the wide
landscapes of time you were that most
necessary phenomenon:
the heavenly sound of rain that falls
all day on bare, parched soil.

Il Tolomeo
23, 2021, 385-388
e-ISSN 2499-5975





Bio-bibliografie | Bio-bibliographies | Bio-bibliographies

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo
Vol. 23 – Dicembre | December | Décembre 2021

Bio-bibliographies

ALFIERI Noemi | noemialfieri@fcsh.unl.pt Noemi Alfieri holds a PhD in Portuguese Studies, with specialisation in Book History and Textual Criticism, by FCSH – UNL (Lisbon, Portugal). Her thesis *(Re)Building the Identity Through Conflict: An Approach to African Literatures Written in Portuguese (1961-74)* was discussed during the first semester of 2021. She is an integrated researcher at CHAM – Centre for the Humanities and a FCT (Portuguese Foundation for Science and Technology) fellow. She is member of the research group Readings and Forms of Writing (CHAM), and she collaborates with the research lines of Women's and Gender History and African Studies of the same research centre. Her research interests are related to censorship, decolonisation, gender and identity constructions.

BADR Maha | maha_badr@hotmail.com Maha Badr is an Associate Professor at The Lebanese University since 2008. She received her PhD in Language, Civilisation and French Literature from the University of Poitiers-France (2007), and the Master's degree from the University of Lyon II, France (2002). She is an author of multiple articles and of a book titled *Georges Schehadé ou la poésie du réel* edited by L'Harmattan, (Paris, 2010). She participated in regional and international conferences. Her research interests are poetry, modern and contemporary literature, and francophone literature.

BEUNEL Rosa | rosa.beunel@kcl.c.uk Rosa Beunel is a PhD student in the English and French departments of King's College London under the supervision of Prof. Ananya Jahanara Kabir. Her doctoral research engages with creolisation and archipelagic theory to examine literary imaginings of Mauritius as a geographic space in contemporary Mauritian novels.

BORASO Silvia | silvia.boraso@unive.it Silvia Boraso graduated in 2017 from the University of East Piedmont. Her thesis *Writing Orality. Representations of Speech in Five Postcolonial Novels* is a comparative study that analyses, from both a linguistic and hermeneutic perspective, the ways in which orality is reproduced within the boundaries of narrative fiction. She is currently a PhD student at Ca' Foscari University of Venice and at the University of Paris-Est Créteil. She is working on a research project focused on the representation of natural landscape in 19th-century Haitian novels. In 2021, she was awarded the Vinci Program by the Franco-Italian University. List of works published in *Il Tolomeo*: «Ahmadou Kourouma et la transposition de la parole malinké. Analyse de la représentation langagière et du projet de légitimation linguistique dans *Allah n'est pas obligé*» (2017); «The Sieve of Translation. Reflections

on the French Version of *The Butcher Boy* by Patrick McCabe» (2018); «Sur les pas de Louis-Philippe Dalembert. Un hommage à la carrière du 'gavroche caraïbe'» (2020).

CAZZATO Luigi | luigicarmine.cazzato@uniba.it Luigi Carmine Cazzato is Full Professor at the University of Bari "Aldo Moro" (Department of Education, Psychology and Communication Studies), where he currently teaches Cultures in English and Decoloniality. He co-leads the international research group Un/Walling the Mediterranean (`https://smuraremediterraneo.wordpress.com/`). From 2016 up to 2019, he was AISCLI vice-chair (Associazione Italiana per lo Studio delle Culture e delle Letterature in inglese: `http://www.aiscli.it/`). Moreover, he is in the board of the PhD school Science of Human Relationships and is the Director of the Master of Arts of Journalism at the University of Bari. He is the author of several essays on the re-reading of the cultural relations between England and Italy, and on the South at large, from a postcolonial and decolonial perspective. His last monograph is *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo* (Milano, 2017). One of his last essays is "Of Humans and Spiders in the Meridion(ist) Space of Imperial Difference: Resisting the Humanist Monologue" (*Trivium*, 4(1), 2020). He has last co-edited a couple of journal issues on post/decolonial thought in *Anglistica AION*, 23(2), 2019 and *Echo*, 2, 2020.

COLLIVA Teresa | teresa.colliva2@unibo.it Teresa Colliva is a PhD student at the History Department of the Alma Mater Studiorum University of Bologna. She earned a Master's degree *cum laude* in Contemporary History in 2017 (thesis title: *Representations of Africa in Post-WWII Italian Mass Culture*). Her main fields of interest are contemporary Italian history, Cultural Studies and Postcolonial Studies.

DE CAPITANI Lucio | lucio.decapitani@unive.it Lucio De Capitani is a Research Fellow at Ca' Foscari University of Venice. His research interests include colonial, postcolonial and world literatures (especially Indian writing in English), postcolonial ecocriticism, the connections between anthropology and literary studies, travel writing, refugee literature and literary journalism. He has published articles on Amitav Ghosh, Anita Desai, Robert Louis Stevenson and Frank Westerman. From 2019 to 2021 he took part to the FAMI Impact Veneto Project, leading workshops on migration and autobiographical writing in a high school setting.

DE VAUCHER Anne | vaucher@unive.it Retired Associate Professor of Francophone Literatures at Ca' Foscari University of Venice, Anne de Vaucher launched, in 1990, the study of Quebec literature in her Department and was appointed referent of CISQ (Centre interuniversitaire d'études québécoises). Her researches span from 17th-century literature (*Histoires tragiques de François de Rosset (1619)*, 1995) to the relation between women's writing and space in Quebec literature (*La littérature féminine au Québec. Entretiens avec Marie-Claire Blais, Francine Noël, Yolande Villemaire*, 1995). In particular, her work focuses on Marie-Claire Blais's writings (one book and fifteen articles) as well as on female migrant writers (Abla Fahroud, Régine Robin) and their representation of commemorative landscape (conference *D'autres rêves. L'écriture migrante au Québec*, 2000). She directs a series of Italian translations of Quebec texts: Abla Fahroud's, Anne Hébert's, Marie-Claire Blais'. In 1996, she took part in the publication of *Canadian Studies/Études canadiennes en Italie*, a bibliographic, collective work that is continuing online. From 2008 to 2016, she attended various conferences in Italy and Quebec (cf. `https://www.lilec.it/`).

FIANCO Fabiana | fabiana.fianco@gmail.com Fabiana Fianco graduated in Modern Languages and Literatures at University of Trento in 2016 with a dissertation called *De la Négritude à la Créolité*, which analyses the evolution of the francophone racial perspective through the most relevant literary theories conceived between the 1930s and the 1990s. In 2018, she completed a double degree programme with the University of Lausanne and Ca' Foscari University of Venice, where she obtained her Master's degree in European, American and Postcolonial Language and Literature. Her thesis explored the themes of sexuality and corporeality in the work of African and Haitian female novelists in contemporary times (1970-2013). She currently teaches French language in high school.

FOSSATI Marta | marta.fossati@unimi.it Marta Fossati is a PhD candidate at the Department of Modern Languages at the University of Milan, and she recently completed a research period at Queen Mary University of London as Visiting Scholar. Her project focuses on the genre of the anglophone short story in South Africa in a diachronic perspective.

GIROTTO Alice | alice.girotto@unive.it Alice Girotto is a Post-Doctoral Researcher at Ca' Foscari University of Venice with a project entitled *Afro-European Narrative in Post-imperial Portugal and Italy: The Decolonization of 'Innocent Colonialisms' in Djaimilia Pereira De Almeida and Igiaba Scego*. Her main research interests concern the literary and artistic expressions of Portuguese-speaking African countries within the broader field of Lusophone post-colonialism. She has participated in several international conferences, including the XII and XIII Congress of the Associação Internacional dos Lusitanistas (Macau, 2017, and Rome, 2021), the *XLV Conference of the African Literature Association* (Columbus, Ohio, 2019) and the *III International Conference of CHAM* (Lisbon, 2019). She is also Adjunct Professor of Portuguese Language and Translation at the University of Trieste.

KABIR Ananya Jahanara | ananya.kabir@kcl.ac.uk Ananya Jahanara Kabir is Professor of English Literature at King's College London. She researches the intersection of the written text with other forms of cultural expression within acts of collective memorialisation and forgetting. In 2020, she co-founded, with Ari Gautier, the cultural platform le Thinnai Kreyol (https://www.youtube.com/c/lethinnaikreyol).

LAMINE RHIMI Mohammed | rhimi_ml@hotmail.fr Mohamed Lamine Rhimi holds a PhD in French Language, Literature and Civilization. His thesis *Édouard Glissant's Rhetoric: The Intermixing Between Oratorical Genres in His Novel*s received an Honorable Mention with congratulations from the jury on September 21, 2020. He participated at the following conferences: *Edouard Glissant, Brightness and Obscurity*, 22 March, 2018 in Fort-de-France; *Haunted History in France and America: When the Ghosts of Slavery Resurface*, French PhD Program Annual Conference Graduate Center CUNY, 23 March, 2018 in New York; *Memories in the Caribbean and Latin American Areas: Between Tradition, Modernity and Transmodernity 1920-2020: A Century of Capitalism*, 14 October, 2020 in Fort-de-France.

LO NIGRO Giorgia | lonigro.giorgia@spes.uniud.it Giorgia Lo Nigro is a PhD student in Linguistic and Literary Studies of the inter-university doctorate programme of the University of Udine and Trieste. She is carrying out a doctoral project on the deconstruction of traditional identity in the Francophone Syrian and Lebanese contemporary comics and novels under the co-supervision of Professor Francesca Todesco

e-ISSN 2499-5975

(University of Udine) and Professor Karl Akiki (Saint Joseph University of Beirut). She holds a MA in Specialized Translation and Conference Interpreting from the University of Trieste (Arabic and French) and a BA in Foreign Languages and Literature from the University of Palermo. Both her MA and BA thesis focus on the Francophone Literature of the Middle East and resulted in two double-blind peer-reviewed papers: "Amin Maalouf librettista: Adriana Mater" (2020) and "Myriam Antaki and the Francophone Literature of Syria" (submitted for publication).

MARI Lorenzo | marilorenzo6@gmail.com Lorenzo Mari holds a PhD in Modern, Comparative and Postcolonial Literature from the University of Bologna. In 2015, he benefited from a "Fernand Braudel" Postdoctoral Fellowship, hosted at the LabEx THALIM (CNRS/Paris 3), and, in 2017-18, he was Postdoctoral Fellow at the University of Insubria. He wrote two book-length essays – *Forme dell'interregno. "Past Imperfect" di Nuruddin Farah tra letteratura post-coloniale e world literature* (Aracne, 2018) and *Il taccuino dell'intellettuale. Disegno e narrazione nell'opera di John Berger* (Mimesis, 2020), as well as articles on postcolonial and diasporic literature.

POLATTI Alessia | alessia.polatti2@unibo.it Alessia Polatti is Adjunct Professor of English Literature at Alma Mater Studiorum University of Bologna and Teaching Assistant at the University of Verona. She held a PhD in English Literature from the University of Verona (2018). Her main research examines experiences of migration and diaspora of Black British authors, with a focus on the phenomena of 'return' and 'reverse' migration. She participated in several conferences as speaker, such as the *Second Callaloo Early Career Researchers Conference* (TORCH-University of Oxford, 2016), *AIA Conferences* (2017 and 2019), *AIA Seminar* (2018), among others. She organised the international conference *Bestiarium* (Università di Verona, 2016), the *AIA Pre-Conference Symposium* (Università degli Studi di Padova, 2019), and the international conference *In-between Pop and Post: Contemporary Routes in English Culture* (online, Università di Verona, 2020). She has published articles and essays in national and international journals. She is co-editor of the volume *Bestiarium. Human and Animal Representations* (Mimesis International, 2018). Her main research interests are Black British Fiction, migrant literature (South Asian and Caribbean areas), colonial literature, the postcolonial rewriting of the English canon, Literary Cultural Studies, and the evolution of Britishness/Englishness in contemporary fiction.

PUCCINI Paola | paola.puccini@unibo.it Paola Puccini is Full Professor of French Language and Translation in the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures (LILEC) at the University of Bologna. She holds a PhD in Francophone literature. She has always been interested in Quebec literature and its translation. In particular, her research focuses on translation and self-translation from an interdisciplinary perspective. She is member of the Quebec Inter-University Study Centre (CISQ) and Vice Director of the scientific journal *Interfrancophonies*. Her most recent publications include: *Autotraduction et reconfiguration identitaire. Marco Micone, Madeleine Blais-Dahlem et Patrice Desbiens*. Bologna: Odoya, 2017; with Fabio Regattini (éds), *Le Québec en traduction*, *Interfrancophonies*, 8, 2017; with Isabelle Kirouac (éds), *Langue et pouvoir*. Bologna: Odoya, 2017.

RAIMONDI Luca | luca.raimondi@kcl.ac.uk Luca Raimondi is a Marie Skłodowska-Curie Global Fellow at King's College London and University of the Witwatersrand. His project IATIO (grant agreement no. 898029) investigates Indian intellectual and literary cosmopolitanism in the Indian Ocean in the early decolonial period.

SBIH Miriam | miriam.sbih@outlook.com Miriam Sbih is a PhD student in Comparative Literature at the Université de Montréal. She is interested in the decolonial perspective and in exploring what literature allows it to construct and surpass. She is co-editor of "The Decolonial Machination", an issue of the *Post-Scriptum* journal, to be published by the end of 2021.

SCHIAVONE Cristina | cristina.schiavone@gmail.com Cristina Schiavone is Lecturer in French Language and Translation, teaching the undergraduate and graduate courses in Linguistics and Translation at the Department of Human Studies, University of Macerata (Italy), and Francophone Literatures at Alma Mater Studiorum University of Bologna (Italy); responsible for the binational degree in Lingue moderne per la comunicazione e la cooperazione internazionale/Études interculturelles franco-italiennes; coordinator of the bilateral agreement between University of Macerata (Italy) and Cheikh Anta Diop University, Dakar (Senegal). Research Fields: socio-linguistic variation, Francophony, translation, difference and identity, specialised lexicon, language rights, Subsaharian Studies.

TERRINONI Enrico | enrico.terrinoni1976@gmail Enrico Terrinoni holds a PhD in Anglo-Irish Literature and Drama from UCD. He is Chair of English Literature at the Università per Stranieri di Perugia, and Professor of Translation at IULM University of Milan. He translated many Irish authors such as Brendan Behan, James Stephens, Oscar Wilde. He also translated works by Nathaniel Hawthorne, Edgar Lee Masters, Muriel Spark, Alasdair Gray and George Orwell. He was Visiting Fellow at the Keough-Naughton Institute of Irish Studies at the University of Notre Dame, Mendel Fellow at University of Indiana, Marsh's Library Visiting Scholar, Government of Ireland Scholar at UCD, and Visiting Fellow at Maynooth University. He is the author of *Occult Joyce: The Hidden in Ulysses* (2007), *Language Lies* (2010), *James Joyce e la fine del romanzo* (2015), *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura* (2019), *Chi ha paura dei classici?* (2020), *Fantasmi e ombre. James Joyce, Giordano Bruno e Roma* (2021), *Su tutti i vivi e i morti. Joyce a Roma* (2022). In 2017-19, he published, with Fabio Pedone, the annotated edition of the last two books of *Finnegans Wake*, and in 2021 his critical edition with parallel text of *Ulysses* came out.

TOSI Valerie | valerie.tosi@phd.unipi.it Valérie Tosi is a PhD student in English Literature at the University of Pisa. Her research project consists of two interconnected investigation paths, the first of which focuses on the discursive construction of Australian colonial identity in Charles Dickens's journals and novels. The second focuses on contemporary rewritings of Dickens's novels in Australia, New Zealand and Tasmania and incorporates fictional biographies and genre fiction. Valerie is an expert in Victorian and Australian literature, which she intends to study from a postcolonial and geo-critical perspective. She is interested in exploring how the literary representation of Australia influenced the geographical, political and sociocultural development of the nation. Currently, she is also member of the Dickens Fellowship (Carrara Branch).

TRAPÈ Roberta | r.trape@unimelb.edu.au Roberta Trapè is an Honorary Fellow of the School of Languages and Linguistics at The University of Melbourne. She has worked extensively on the theme of Australian travel to Italy in contemporary Australian fiction, non-fiction and poetry. The research she has carried out so far has shifted between theory – travel writing, notions of space and movement in contemporary society including the migration experience, notions of space in narrating history,

postcolonial studies – and close communication with contemporary Australian writers and intellectuals in various fields (cultural studies, literature, history, philosophy, politics) who have lived or travelled in Italy, and written about it in the last three decades. She has analysed the Italian-influenced works by scholar Paul Carter, who embeds Italy into a series of practices and brings it into broader fields (migration, citizenship, identity).

e-ISSN 2499-5975

Rivista annuale
Annual journal
Revue annuelle
Università Ca' Foscari Venezia

